

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/105530>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-06 and may be subject to change.

8.1.2.

Steenmeijer

4

Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur

In.Sp

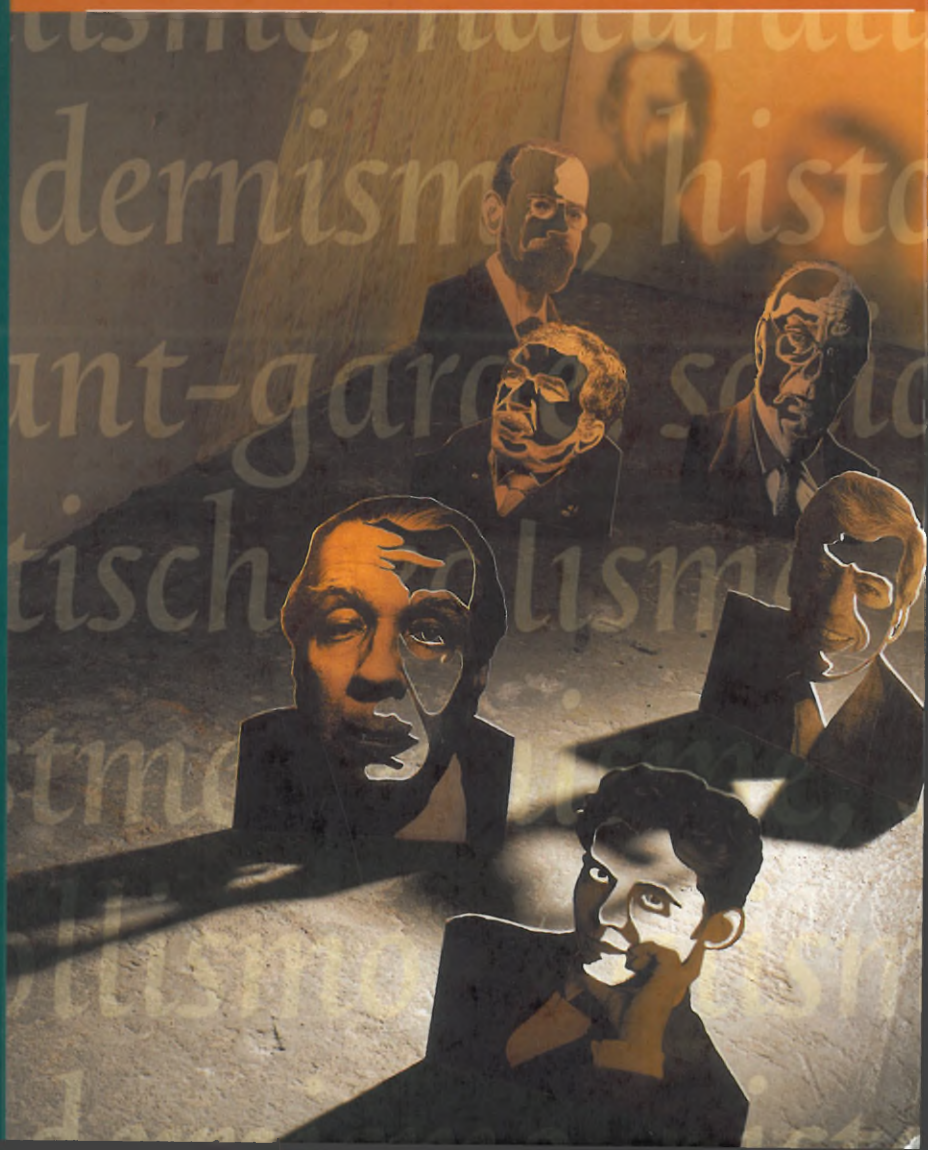
11188

Martinus
Nijhoff
uitgevers

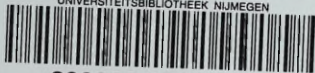
Maarten Steenmeijer

Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur

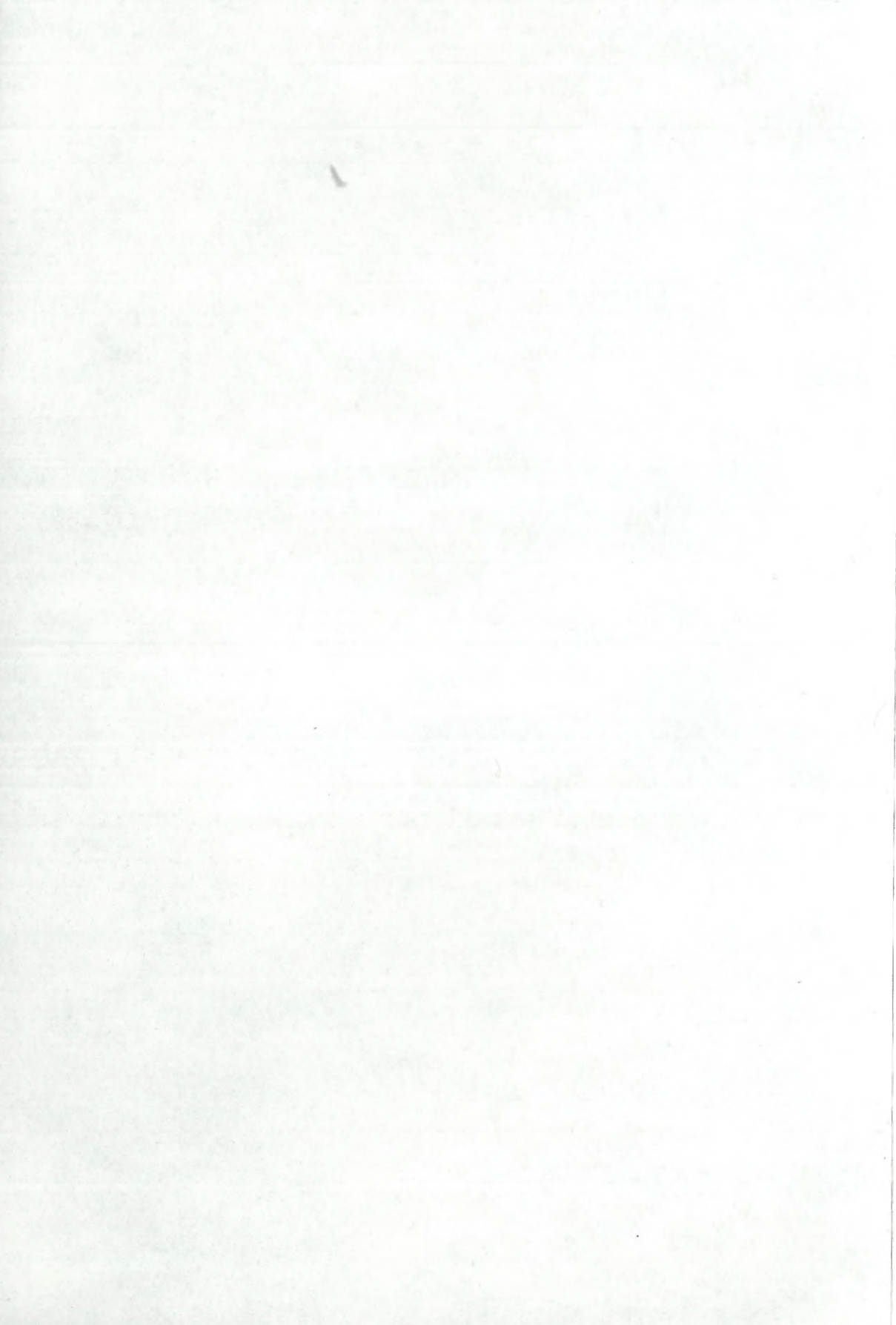
Van 1870 tot heden



UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK NIJMEGEN



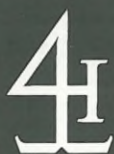
230000 0793 5938



P.1.2

MODERNE SPAANSE EN SPAANS-AMERIKAANSE LITERATUUR

Martinus
Nijhoff
uitgevers



Maarten Steenmeijer

MODERNE SPAANSE EN
SPAANS-AMERIKAANSE LITERATUUR



Van 1870 tot heden

Martinus Nijhoff *uitgevers*
Groningen

M. Sp
11100

Ontwerp omslag:

UNA Amsterdam

Ontwerp binnenwerk:

In Ontwerp, Assen

Omslagfoto:

Lex van Pieterse

Illustraties binnenwerk:

Chris van Houts, Amsterdam: pag. 144 rechts

Maarten Steenmeijer, Leiden: pag. 147 boven, 284 onder

Jerry Bauer, Rome: pag. 148 links, 281 links en rechts

Liesbeth Kuipers, Breda: pag. 148 rechts

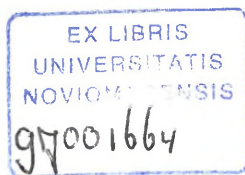
Wereldbibliotheek, Amsterdam: pag. 273 rechts

Uitgeverij Coppens en Frenks, Amsterdam: pag. 274 links en rechts

Meulenhoff Nederland bv, Amsterdam: pag. 277

Isolde Ohlbaum, München: pag. 278

Camilla van Zuylen, Amsterdam: pag. 284 boven



Dit boek maakt deel uit van de reeks 'Moderne literatuur in hoofdlijnen', onder redactie van Maarten van Buuren.

0 1 2 3 4 5 / 00 99 98 97 96

Copyright © 1996, Martinus Nijhoff uitgevers Groningen, The Netherlands.

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van art. 16b en 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht, Postbus 882, 1180 AW Amstelveen. Voor het overnemen van een of enkele gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers of andere compilatiewerken dient men zich tot de uitgever te wenden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

ISBN 90 68 90 501 5

Ten geleide



IN DIT boek wordt een overzicht gegeven van de belangrijkste ontwikkelingen in de moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur aan de hand van stromingen. De opzet is exemplarisch. Het aantal namen, titels, feiten en jaartallen is tot een minimum beperkt, niet alleen ten behoeve van de overzichtelijkheid maar ook om dieper in te kunnen gaan op een aantal cruciale teksten.

De besproken werken worden in hun literaire en historische context geplaatst. Door beide delen loopt als rode draad het emancipatieproces van de Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur ten opzichte van de toonaangevende literaturen van het Westen. Mede hierom is in sommige hoofdstukken gebruikgemaakt van concepten die binnen de literaire historiografie van Spanje en Spaans-Amerika (nog) weinig gangbaar zijn. Dit is met name het geval in de hoofdstukken 6 en 12, waarin de periodebegrippen modernisme en postmodernisme centraal staan.

Tot voor kort werd met de Spaanse literatuur uitsluitend de in het Castiliaans (= Spaans) geschreven literatuur bedoeld. Deze vereenzelviging is de laatste decenia steeds minder vanzelfsprekend geworden. Na het herstel van de democratie werd Spanje opgedeeld in een aantal *autonomías* (streken met zelfbestuur). Vooral voor Baskenland, Catalonië en Galicië, de drie regio's met een eigen taal en een eigen literatuur, ging hiermee een lang gekoesterde wens in vervulling.

Als gevolg van de nieuwe situatie zijn de Baskische, de Catalaanse en de Galicische literatuur niet langer veroordeeld tot een marginaal of zelfs clandestien bestaan, zoals tijdens de Franco-periode. Maar omdat het eigen literaturen zijn met een eigen ontwikkeling, vallen zij buiten het bestek van dit boek.

Wie een geschiedenis van de literatuur uit Spaans-Amerika wil schrijven, moet een belangrijke keuze maken: óf hij beschouwt deze literatuur als één geheel óf hij laat haar uiteenvallen in zo'n twintigtal nationale literaturen. De vraag die ten grondslag ligt aan deze keuze is: hebben de verschillende nationale literaturen voldoende met elkaar gemeen om van één literatuur te kunnen spreken?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, is het antwoord op een andere vraag nodig: wat hebben de ruim twintig landen van Spaans-Amerika met elkaar gemeen? Tot de voornaamste overeenkomsten behoren de taal (het Spaans), het koloniale verleden onder Spanje en, als derde, de daarop volgende neokoloniale afhankelijkheid van Europa en de Verenigde Staten. Maar er zijn ook belangrijke onderlinge verschillen. Veel landen (waaronder Mexico, Guatemala, Peru, Bolivia, Paraguay) onderscheiden zich door de prominente sporen die de precolumbiaanse beschavingen (Azteken, Maya's, Inca's) in hun cultuur hebben achtergelaten. De landen en gebieden in en rond het Caribisch gebied hebben bovendien een heel eigen karakter dankzij de Afrikaanse elementen in hun cultuur. In landen als Argentinië en Uruguay spelen deze niet-Europese elementen daarentegen vrijwel geen rol, onder meer omdat de inheemse bevolking hier in de vorige eeuw op systematische wijze is afgeslacht. Maar ook in deze landen hebben verschillende culturen zich met elkaar vermengd, vooral als gevolg van de massale Europese immigratie rond de eeuwwisseling (Italianen, Spanjaarden, Polen, Duitsers).

De vermenging van culturen heeft zich dus in feite overal voorgedaan (en kan dus als vierde gemeenschappelijke kenmerk van de landen van Spaans-Amerika worden beschouwd), zij het op heel verschillende manieren. De diversiteit is derhalve groot. Maar groot genoeg om niet meer van een eenheid te kunnen spreken? Het is een vraag die zowel door literatuurgeschiedschrijvers als door de literaire auteurs zelf nu eens ontkennend dan weer bevestigend is beantwoord. Het zal duidelijk zijn dat voor beide visies iets valt te zeggen.

Voor dit boek heb ik er de voorkeur aan gegeven de literatuur uit Spaans-Amerika als één geheel te beschouwen. Deze keuze vloeit niet voort uit een duidelijke stellingname mijnerzijds in deze discussie. De reden is pragmatisch van aard: deze aanpak is veel overzichtelijker dan nuanceren per land.

Korte handleiding

Aan het slot van elk hoofdstuk staan de hierin ter sprake gekomen historische en literair-historische feiten in een *Chronologie* op een rijtje. Elk hoofdstuk heeft bovendien een apart literatuuroverzicht, dat achter in het boek is te vinden. Hierin worden als eerste de bibliografische gegevens over de in het desbetreffende hoofdstuk voorkomende citaten vermeld. Het cijfer of de cijfers tussen vierkante haken aan het slot van de citaten in de tekst verwijzen naar de vindplaatsen. Bij de proza-citaten, die uitsluitend in vertaling zijn afgedrukt, refereert het eerste cijfer naar de pagina van de Spaanstalige editie waarin de oorspronkelijke versie van het citaat is te vinden. Deze edities zijn in het literatuuroverzicht te vinden onder het kopje *Bronnen*. Wordt er een tweede cijfer vermeld, dan verwijst dit naar de pagina van

de Nederlandse vertaling waaruit is geciteerd. In de overige gevallen is de vertaling van mijn hand. De gebruikte vertalingen worden genoemd onder het kopje *Vertalingen van genoemde en geciteerde werken*. Hier worden overigens de vertalingen van alle in het boek genoemde werken vermeld, dus ook die waaruit niet is geciteerd.

Is de titel van een vertaling een min of meer letterlijke weergave van de oorspronkelijk titel, dan staat hij in de tekst cursief tussen haakjes achter de oorspronkelijke titel wanneer deze voor het eerst wordt genoemd. Indien de titel van de vertaling afwijkt van die van het origineel of indien er geen Nederlandse vertaling bestaat, dan is de letterlijke vertaling van de oorspronkelijke titel niet cursief afgedrukt.

Voor de volledigheid vermeld ik tenslotte dat in sommige hoofdstukken gebruik is gemaakt van een aantal boekbesprekingen en artikelen van mijn hand.

Leiden, mei 1996

Voor Henriëtte, Anna en David.

Inhoud



Deel I Moderne Spaanse literatuur I

1 INLEIDING 2

2 HET REALISME (1868-1898) 6

Realisme versus romantiek 6 — De jaren zeventig: de tendensroman 8 —
De jaren tachtig: het naturalisme 12 — Clarín (1852-1901) 15 — Benito
Pérez Galdós (1843-1920) 20 — Emilia Pardo Bazán (1851-1921) 25 —
Chronologie 30

3 HET MODERNISMO EN DE GENERATIE VAN '98 31

De Generatie van '98 versus het *modernismo* 31 — Pío Baroja (1872-1956) 35
— Miguel de Unamuno (1864-1936) 40 — Ramón del Valle-Inclán (1866-
1936) 44 — *Chronologie* 49

4 DE HISTORISCHE AVANT-GARDE EN DE GENERATIE VAN '27 50

De avant-garde in Spanje 50 — De periode van de *deshumanización* 57 — De
periode van de *rehumanización* 60 — Federico García Lorca (1898-1936) 63 —
Na de Burgeroorlog 69 — *Chronologie* 72

5 HET REALISME NA DE BURGEROORLOG (1940-1962) 74

De literatuur in ballingschap 74 — Het proza van de jaren veertig: de *novela de
personaje* 75 — De poëzie van de jaren veertig en vijftig: voortzetting van de
rehumanización 80 — Het proza van de jaren vijftig: de Generatie van 1950 84
— *Chronologie* 93

6 MODERNISME, POSTMODERNISME (1962-) 95

1962: *Tiempo de silencio* van Luis Martín-Santos 95 — Het realisme voorbij 101 — De eerste naoorlogse generatie: Cela, Delibes, Torrente Ballester 103 — De Generatie van 1950: Juan Goytisolo, Juan Benet 105 — De nieuwe poëzie 109 — De postfranquistische roman 113 — Eduardo Mendoza (1943) 114 — Juan José Millás (1946) 119 — Javier Marías (1951) 123 — Antonio Muñoz Molina (1956) 127 — *Chronologie* 132

Deel II

Moderne Spaans-Amerikaanse literatuur 149

7 INLEIDING 150

8 HET MODERNISMO (1875-1916) 153

Inleiding 153 — De eerste *modernistas* 157 — Rubén Darío: van *modernismo* naar *postmodernismo* 160 — De *postmodernismo*-generatie 169 — De roman 170 — Het essay 172 — Tot besluit 174 — *Chronologie* 176

9 DE HISTORISCHE AVANT-GARDE (1914-1930) 177

Het *modernismo* voorbij 177 — Een mozaïek van paradoxen 178 — Het *creacionismo* 181 — Het *ultraísmo* 183 — Het *estridentismo* 186 — Tot besluit 187 — *Chronologie* 188

10 DE VIER GROTE DICHTERS: CÉSAR VALLEJO, PABLO NERUDA,

JORGE LUIS BORGES EN OCTAVIO PAZ 189

Vooraf 189 — César Vallejo (1892-1938) 189 — Pablo Neruda (1904-1973) 197 — Jorge Luis Borges (1899-1986) 202 — Octavio Paz (1914) 208 — *Chronologie* 212

11 HET CRIOLLISMO (1916-1940) 215

Inleiding 215 — De Mexicaanse revolutie 217 — Beschaving versus barbarij 219 — Het *indigenismo* 227 — *Chronologie* 231

12 MODERNISME EN POSTMODERNISME:

DE NUEVA NOVELA (1940-) 232

De *boom* en de *nueva novela* 232 — *Nueva novela* versus *criollismo* 235 — De eerste generatie en haar voorgangers 237 — Juan Carlos Onetti (1909-1994) 238 — Jorge Luis Borges (1899-1986) 241 — *Cosmopolitas* versus *americanistas* 243 — Gabriel García Márquez (1928) 245 — Julio Cortázar (1914-1984) 249 — Carlos Fuentes (1928) 253 — Mario Vargas Llosa (1936) 257 — De nieuwe historische roman 261 — Tot besluit 266 — *Chronologie* 268

LITERATUUR 285

REGISTER 310

OVER DE AUTEUR 322



DEEL I

Moderne Spaanse literatuur



Inleiding



DE GROTE bloeiperiode van de Spaanse literatuur is de Gouden Eeuw, die het grootste deel van zowel de zestiende als de zeventiende eeuw beslaat. In deze periode verschenen de belangrijkste bijdragen die Spanje aan de wereldliteratuur heeft geleverd: de schelmenroman (*Lazarillo de Tormes*; *El Buscón*; *Guzmán de Alfarache*), Cervantes' *Don Quijote*, de poëzie van Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Francisco de Quevedo en Luis de Góngora, het werk van Santa Teresa de Avila, de toneelstukken van Lope de Vega, Tirso de Molina en Calderón de la Barca.

In 1681 overleed Calderón. Zijn dood markeert het eindpunt van de Gouden Eeuw. In de hieropvolgende periode ging het snel bergafwaarts met de Spaanse literatuur. Met name de achttiende eeuw – ook wel de stille eeuw genoemd – is een dieptepunt. De barok druppelde nog wat na, de ideeën van de Verlichting werden zuinigjes geïmporteerd, terwijl de regels en voorschriften van het neoclassicisme de verbeeldingskracht in hoge mate insnoerden. Niet alleen in politiek en economisch maar ook in literair opzicht lag Spanje nu in de schaduw van Europa. Gedurende een lange periode bracht het land geen grote literatuur meer voort.

De romantiek bracht geen wezenlijke verandering in deze situatie. Het beste dat in deze periode werd geschreven, behoort tot de journalistiek: de *artículos* – columns, zouden we nu zeggen – van Mariano José de Larra (1809-1837) waarin deze tegendraadse schrijver de kwalen van Spanje en de mores van de Spanjaarden in een messcherpe stijl aan de kaak stelde. Een aantal toneelstukken kreeg internationale bekendheid dankzij de librettobewerkingen voor opera's van Verdi (*Don Alvaro o la fuerza del sino* van El Duque de Rivas; *El trovador* van Antonio García Gutiérrez). Maar dit kan niet verhullen dat de Spaanse romantiek weinig opwindende literatuur heeft voortgebracht. Dat hoeft niet te verbazen wanneer men bedenkt dat de romantiek een reactie was op de Verlichting, en die had, zoals hierboven al is aangestipt, in Spanje nog maar nauwelijks wortel geschoten.

Symptomatisch voor het verval van de Spaanse literatuur na de Gouden Eeuw is het kwijnende bestaan dat de roman na deze bloeiperiode leidde. Noch in de achttiende eeuw (de eeuw van de postbarok, het neoclassicisme en de Verlichting) noch in de eerste helft van de negentiende eeuw (de tijd van de romantiek) verschenen er in het land dat dankzij Cervantes de moderne roman had uitgevonden, een roman van betekenis. Pas in de loop van de tweede helft van de negentiende eeuw zou hier verandering in komen. Dat was te danken aan ingrijpende politieke en sociaal-economische veranderingen in Spanje en aan literaire ontwikkelingen elders in Europa, met name in Frankrijk, waar in de loop van de negentiende eeuw het realisme ('la littérature du vrai') toonaangevend werd.

Het realisme kwam in de jaren zeventig tot ontwikkeling in Spanje. Dat was, in vergelijking met de omringende landen, laat. De verklaring hiervoor is dat toen pas de politieke en sociaal-economische voedingsbodem aanwezig was waarop het realisme kon gedijen. Spanje had een grote achterstand ten opzichte van de rest van West-Europa. De industrialisatie, die daar de basis had gelegd voor ingrijpende maatschappelijke veranderingen, was in Spanje nauwelijks op gang gekomen, geremd als zij werd door de conservatieve krachten in de samenleving (kerk, aristocratie, leger). Ook ontbrak het Spanje aan het benodigde investeringskapitaal, met uitzondering van Catalonië, waar men, ondanks alle tegenwerking en afgunst van het centralistische gezag in Madrid, kans zag belangrijke industrieën te ontwikkelen.

Wel waren er in de loop van de negentiende eeuw van liberale zijde talrijke pogingen ondernomen om van Spanje een moderne natie te maken. Deze pogingen hadden tot verschillende burgeroorlogen geleid die honderdduizenden slachtoffers hadden geëist. Maar de oude structuren bleven intact, niet alleen vanwege het fanatieke conservatisme van de oligarchie en de kerk, maar ook vanwege de onderlinge verdeeldheid van de liberalen. In tegenstelling tot wat er onder meer in Frankrijk en Engeland was gebeurd, hadden het liberalisme en de bourgeoisie – de ideologie en de klasse waarmee het negentiende-eeuwse realisme is verstrengeld – in Spanje dus geen sterke positie weten te veroveren.

Dat veranderde met de Septemberrevolutie van 1868, ook wel 'la Gloriosa' (de Glorieuze) genoemd, die gericht was tegen de Bourbondynastie en die kan worden beschouwd als een van de belangrijkste (want niet in de kiem gesmoorde) pogingen van progressief Spanje om de noodzakelijk geachte modernisering op politiek, sociaal en economisch gebied door te voeren. Anderzijds was het geen goed teken dat deze revolutie niet als volksopstand was begonnen, maar tot stand was gekomen door middel van de in de loop van de negentiende eeuw gemeengoed geworden methode van de *pronunciamiento* (militaire coup).

Spoedig werd duidelijk dat de glorieuze overwinning van de radicale liberalen van korte duur was. Weliswaar was koningin Isabella II afgezet, maar de conservatieve groepen uit de samenleving zaten nog steeds stevig in het zadel en stelden alles in het werk om de ingrijpende veranderingen terug te draaien die met de grondwet van 1869 een wettige status hadden gekregen: afschaffing van de monarchie; vrijheid van godsdienst; vrijheid van vereniging; bescherming van de rechten van het individu; persvrijheid; universeel stemrecht. Maar ook van gematigd liberale zijde werd verzet geboden, terwijl de grondwet van 1869 met voeten werd getreden door de nieuwe garde politici en militairen, die achter de progressieve façade van de nieuwe grondwet niet minder gretig dan hun vermaledijde voorgangers hun zakken probeerden te vullen.

Er volgde een uiterst woelige periode. Eerst importeerde Spanje een koning uit Italië (Amadeus I), die na drie jaar regeren (1870-1873) afstand deed van de troon omdat het gekissebis tussen liberalen en conservatieven regeren onmogelijk maakte. Daarna werd het land korte tijd een republiek (1873-1874). Maar toen ook deze staatsvorm geen einde aan de politieke onrust en de bestuurlijke chaos bracht, zocht het zijn toevlucht weer tot de Bourbons: eind 1874 werd Alfons XII koning van Spanje. In het volgende jaar begon de *Restauración* (Restauratie), die duurde tot 1902, het jaar waarin koning Alfons XIII meerderjarig werd.

De *Restauración* vormt de opvallend rustige afsluiting van een eeuw die tot dan toe een aaneenschakeling van opstanden, burgeroorlogen en *pronunciamientos* was geweest. De rust was te danken aan het kunstmatige evenwicht tussen conservatieven en liberalen dat de liberale hervormingen van de *Restauración* definitief muilkorfde. De gematigde partijen stelden de zogenaamde *turno pacífico* in, de 'vreedzame machtswisseling', een schijndemocratie die niet gebaseerd was op verkiezingsuitslagen maar op van tevoren gemaakte afspraken tussen de gematigde facties van de liberalen en van de conservatieven over de machtsverdeling na de verkiezingen. Op deze wijze werden zowel de radicalen van links (de republikeinen) als die van rechts (de Carlisten) buitenspel gezet.

Hoezeer de *Restauración* de revolutie van 1868 ook knevelde, zij markeert toch een belangrijk moment in de langzame overgang van een feodale naar een moderne, kapitalistische samenleving, een ontwikkeling die overigens pas met de na de dood van Franco geïnstalleerde democratie zou worden voltooid. Dankzij de economische groei (waarvan de pers, de uitgeverswereld en dus ook de literatuur profiteerden) werd de bourgeoisie (ambtenaren, intellectuelen, bureaucraten, politici, handelaren) steeds groter en machtiger. Dat was met name het geval in Madrid en Barcelona, maar veel minder in de andere grote steden van Spanje, waar de bourgeoisie niet voor zichzelf opkwam maar een plekje in de schaduw van

de aristocratie zocht. De Spaanse bourgeoisie was, in het algemeen gesproken, minder vooruitstrevend dan bijvoorbeeld die in Engeland en Frankrijk. Een van de belangrijkste redenen is dat zij in het defensief werd gedwongen omdat er in diezelfde tijd een andere klasse ontstond met heel andere belangen: de arbeidersklasse. Het socialisme en de vakbeweging deden hun intrede in de Spaanse samenleving.

Het realisme (1868-1898)



Realisme versus romantiek

HET REALISME was in veel opzichten een reactie op de romantiek. Het bandte het bovenzintuiglijke uit en richtte de blik niet op het exotische en het verleden, maar concentreerde zich op de eigentijdse, alledaagse werkelijkheid, waarvan het een waarheidsgetrouwe (of zoals men later in iets gematigder termen zei: geloofwaardige) representatie wilde geven: feitelijk, betrouwbaar en gedetailleerd. *Observación* (waarneming) kwam in de plaats van *invención* (fantasie). Een methodische aanpak, een nauwkeurige observatie en een zorgvuldige documentatie kregen een hoge prioriteit. Zoals deze termen al aangeven, is het ontstaan van het negentiende-eeuwse realisme nauw verweven met de ontwikkelingen op wetenschappelijk en technologisch gebied. In het kielzog van de Verlichting maakten de (empirische) wetenschappen grote sprongen voorwaarts. Het vertrouwen in de mogelijkheden van de wetenschap leek geen grenzen te kennen. In de periode van het naturalisme – de belangrijkste uitloper van het realisme – kwam dit vertrouwen zelfs dicht in de buurt van een geloof.

Centraal in het realisme staat de dialectiek tussen het individu en zijn sociale context. Het is een thema dat onlosmakelijk is verbonden met de opkomst van de bourgeoisie, die in de negentiende eeuw de dominante klasse werd (en de aristocratie definitief van de troon stootte). Voor de bourgeoisie telde in laatste instantie niet het gezag van boven (kerk, staat) maar de verantwoordelijkheid van het individu.

De verheven, bloemrijke stijl van de romantiek verschoof in de richting van een meer directe, onopgesmukte stijl. De gewone taal deed zijn intrede in de literatuur, met name in de dialogen. Toch werden de realisten zich er steeds meer van bewust dat hun werk geen directe weerspiegeling van de werkelijkheid was, maar een kunstmatige representatie ervan (een illusie dus) en dat de taal die zij schreven – ook die van de dialogen – geen gewone taal was, maar een literaire taal. In plaats

van de werkelijkheid 'zo maar' weer te geven (wat onmogelijk is) selecteerde de schrijver elementen hieruit en arrangeerde deze in een bepaalde narratieve structuur, in een verhaal. De schrijver was zich, met andere woorden, wel degelijk bewust van het retorische karakter van zijn werk. Maar dit deed niets af aan zijn geloof dat het mogelijk was de werkelijkheid op betrouwbare wijze in taal te representeren en dat de literatuur de werkelijkheid 'kopieerde'. Pas in de loop van de twintigste eeuw zou dit geloof afbrokkelen, om tenslotte geheel te worden afgewezen door stromingen als het poststructuralisme, dat de realistische roman, net als andere teksten, niet als een reconstructie van de werkelijkheid beschouwde, maar als een (talige) constructie. Literatuur zou de werkelijkheid dus niet beschrijven, maar voorschrijven hoe de werkelijkheid is.

Hoewel de verschillen tussen romantiek en realisme het meest in het oog springen, is er ook een zekere continuïteit tussen de twee stromingen. De romantiek kan in een bepaald opzicht zelfs als een van de wegbereiders van het realisme worden beschouwd. Dank zij haar felle verzet tegen de strenge literaire normen en regels van onder meer het neoclassicisme had de romantiek het liberale, pluralistische klimaat geschapen waarin het realisme tot bloei kon komen. De schrijver had veel meer vrijheid gekregen: in de keuze van zijn onderwerpen, in de moraal van zijn werk, in zijn manier van schrijven. De verandering toont zich ook in de personages van het realisme, die minder onderworpen zijn aan een hogere instantie (God, kerk, staat) en meer individu zijn geworden. Veelzeggend in dit verband is ook dat in het werk van veel belangrijke realistische prozaschrijvers van de negentiende eeuw – Stendhal, Gustave Flaubert en zelfs Emile Zola in Frankrijk; Theodor Fontane in Duitsland; George Eliot in Engeland; Alessandro Manzoni in Italië; Lev Tolstoj in Rusland; Eça de Queiroz in Portugal; Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán en Clarín in Spanje – romantische elementen zijn aan te wijzen. Zo zijn er overeenkomsten op levensbeschouwelijk gebied – kritiek op de heersende moraal; afwijzing van een puur wetenschappelijke, empirische *Weltanschauung*; geloof in het bestaan van een transcendente, poëtische werkelijkheid – maar ook in de stijl, die niet zakelijk, laat staan wetenschappelijk was maar doordringt met beeldspraak en andere literaire elementen. Wat de realisten wél categorisch afwezen, was de romantische literatuur van de tweede garnituur, dat wil zeggen de bol van de sentimentaliteit staande romans – al dan niet als feuilleton gepubliceerd – die zich in de loop van de negentiende eeuw een grote populariteit onder het (dames)publiek hadden verworven en die door veel realistische schrijvers onder vuur werden genomen. Flaubert deed dit in *Madame Bovary*, Fontane in *Effi Briest*, Tolstoj in *Anna Karenina*, Eça de Queiroz in *Neef Bazilio* en Clarín in *La Regenta*.

De directe voorloper van het Spaanse realisme is *La Gaviota* (De Meeuw, 1849) van Fernán Caballero (pseudoniem van Cecilia Böhl von Faber y Larrea, 1796-1877). De roman, die het Andalusische leven in de provincie op zorgvuldige, gedetailleerde wijze portretteert, vertelt het verhaal van een Andalusische vissersdochter ('la Gaviota') die met een Duitse arts trouwt. Ze trekken naar Sevilla en later naar Madrid, waar zij triomfen viert als zangeres. Haar huwelijk loopt op de klippen wanneer zij verliefd wordt op een stierenvechter. Haar man vertrekt naar Amerika, waar hij de dood vindt. *La Gaviota* verliest haar stem en keert terug naar haar dorp, waar zij, tot inkeer gekomen, trouwt met de plaatselijke barbier.

Vanwege deze melodramatische plot en het religieus-idealistische perspectief van het boek staat *La Gaviota* nog met één been in de romantiek. De roman is nauw verwant aan een van de belangrijkste genres van de Spaanse romantiek: het *costumbrismo* (de zedenschets). De *costumbristas* wilden het typisch Spaanse – althans, wat men daaronder verstond: de gewoontes, de (volks)typen, de taal – vastleggen, onder meer om het te beschermen tegen de oprukkende moderniseringen. Het *costumbrismo* was dus behoudzuchtig en bleef aan de oppervlakte (met uitzondering van de *artículos* van Mariano José de Larra), maar het liep in één opzicht vooruit op het realisme: in plaats van de lezer mee te voeren naar verre, opwindende tijden en werelden vol hooggestemde gevoelens, zoals veel romantische literatuur deed, richtte het de schijnwerpers op het hier en nu, al deed het dit nog niet op de dynamische wijze van het realisme: het *costumbrismo* portretteerde de mens en zijn omgeving niet in wisselwerking met elkaar, maar als statische fenomenen. Dat is ook het geval in *La Gaviota*, dat echter geen *zedenschets* maar een *zedensroman* is. In dit essentiële verschil ligt het belang van het boek, en niet in het behoudzuchtige, moralistische pleidooi voor de traditie (het leven in de provincie), die de schrijfster afzet tegen het moderne, liberale, 'slechte' leven in de grote stad.

De jaren zeventig: de tendensroman

ZOALS IN hoofdstuk 1 als is opgemerkt, markeert de revolutie van 1868 ('la Gloriosa') het begin van de bloeiperiode van het Spaanse realisme. In het woelige decennium dat hierop volgde, domineerde de *novela de tesis* (de tendensroman), waarin de twee Spanjes tegenover elkaar stonden: het reactionaire, fanatieke Spanje en het vooruitstrevende, tolerante Spanje. In deze periode waren romanpersonages niet zozeer individuen als wel representanten van ofwel de conservatieven ofwel de liberalen. Al naar gelang de politieke sympathieën van de schrijver werd het ene type als exemplarisch en het andere als verdorven afgeschilderd.

Het klassieke voorbeeld is *Doña Perfecta* (1876) van Benito Pérez Galdós, Spanjes bekendste, productiefste en veelzijdigste realist en een liberaal in hart en nieren. Van de zevenenzeventig romans die hij schreef – waarvan tijdens zijn leven naar schatting 1.700.000 exemplaren werden verkocht – behoren zesenvestig tot de zogenaamde *Episodios nacionales*. Dit zijn vijf series van tien historische romans elk – met uitzondering van de laatste serie, die onvoltooid bleef – die op systematische wijze de geschiedenis van Spanje van de negentiende eeuw behandelen vanaf de slag bij Trafalgar (1805) tot het begin van de Restauración. Het ging Galdós niet om het verleden op zichzelf, maar om het verleden als fundament van zijn eigen tijd, waarin, aldus Galdós, de bourgeoisie het maatschappelijk leven was gaan bepalen. In de *Episodios nacionales* staat dus de opkomst van de middenklasse centraal, een ontwikkeling waarvan Galdós aanvankelijk zeer veel verwachtte. De bourgeoisie zou niet alleen welvaart, maar ook vrijheid en beschaving brengen. In de jaren negentig, toen de economische bloeiperiode voorbij was (wat vanzelfsprekend ook zijn weerslag had op de omvang van het lezerspubliek), zouden deze hoopvolle verwachtingen plaatsmaken voor ontgoocheling. De Spaanse samenleving was veel minder genegen zich te moderniseren dan Galdós meende. Zijn idealisme verinnerlijkte zich. Hij verwachtte geen heil meer van de samenleving, maar van het individu dat, bezield door idealisme of opgeslokt door dromen en illusies, buiten het maatschappelijk rumoer stond.

Doña Perfecta behoort tot de zogenaamde *Novelas españolas contemporáneas* (Spaanse contemporaine romans), Galdós' tweede belangrijke romanserie, die zijn eigen tijd als onderwerp heeft. *Doña Perfecta* speelt zich af in de periode dat Galdós de roman schreef, namelijk halverwege de jaren zeventig, tijdens de derde Carlistenoorlog (1872-1876), toen de behoudzuchtige provincies in het noorden tegenover de liberale regering in Madrid stonden. Het verhaal is gesitueerd in Orbajosa, een imaginair stadje dat

noch erg ver van noch erg dicht bij Madrid ligt, terwijl evenmin kan worden gezegd dat de roemrijke fundamenten ervan in het noorden, het zuiden, het oosten of het westen liggen, maar dat waarschijnlijk overal ligt [...]. [194]

Niet alleen de stad, maar ook de hoofdpersonen hebben een symbolische functie, die onmiddellijk in het oog springt. Pepe Rey, een jonge ingenieur die aan het begin van de roman in Orbajosa komt om er de hand van zijn nicht Rosario te vragen, vertegenwoordigt al het goede waarvoor het liberalisme destijds maar kon staan: vooruitgang, wetenschap, intelligentie, tolerantie, moraal. Pepe Rey is een

knappe verschijning en wordt een 'voortreffelijke jongeman' met een 'diep moreel gevoel' genoemd, die als enige makke heeft dat hij niet altijd even tactisch is. Hij is 'een man met verheven ideeën en een immense liefde voor de wetenschap', die geen groter genoegen kent dan 'de observatie en bestudering van de wonderen waarmee de geest van deze tijd weet bij te dragen aan de cultuur, het fysieke welzijn en de morele vervolmaking van de mens.'

Pepe's verwachtingen ten aanzien van Orbajosa zijn hooggespannen, want zijn vader had een idyllische voorstelling van het oude stadje gegeven. Het vormde een gemeenschap die nog niet bedorven was door het moderne leven en waar de goede oude tradities nog voortleefden:

Daar is alles goedheid, rechtschapenheid; daar zijn de leugen en de schijnheiligheid van onze grote steden onbekend; daar komen de heilige neigingen weer tot leven die door het kabaal van het moderne leven worden verstikt; daar ontwaakt het ingeslapen geloof [...]. [89]

Dit fragment staat in hoofdstuk drie en is een terugblik, want Pepe Rey is dan al in Orbajosa gearriveerd. Hierdoor krijgen de geciteerde woorden een ironische betekenis, want Pepe werd bij aankomst met een heel ander Orbajosa geconfronteerd: een benepen, gesloten gemeenschap waarin armoede, feodale verhoudingen, fanatisme, zelfingenomenheid, intolerantie en hypocrisie het leven bepalen. In zijn naïviteit en enthousiasme stelt hij voor de handen uit de mouwen te steken: er zou geïnvesteerd moeten worden in de streek, er zouden een paar knappe koppen moeten komen onder wier leiding de hoognodige vernieuwingen gerealiseerd konden worden en er zouden enkele duizenden mensen aan de slag moeten gaan. Die hoeven niet per se van buiten te komen, want toen Pepe het stadje binnenkwam zag hij 'meer dan honderd bedelaars. De meesten van hen zijn gezonde en zelfs sterke mannen. Het is een deerniswekkend leger [...].'

Don Inocencio ('Don Onschuld'), representant van de reactionaire, hypocriete clerus, walst heen over Pepe's kritische woorden over de werkloze, bedelende bevolking: 'Daar is de liefdadigheid voor. [...] Orbajosa is geen arme stad. U weet al dat hier de beste knoflook van heel Spanje wordt geproduceerd. Er wonen hier meer dan twintig rijke families.' De belangrijkste representant van deze feodale bovenklasse is Doña Perfecta, de moeder van Rosario en dus tevens Pepe's tante. In het geniep stelt zij, in nauwe samenwerking met Don Inocencio, alles in het werk om Pepe Rey en zijn nieuwlichterij dwars te zitten: ze maakt verschillende procedures tegen hem aanhangig, zorgt dat hij uit zijn functie wordt ontheven, maakt hem zwart in de stad, laat hem de kathedraal uitzetten en houdt hem uit de buurt

van Rosario. En uiteindelijk geeft ze, wanneer hij zich door dit alles niet laat afschrikken, opdracht haar neef te vermoorden, die ze inmiddels niet meer als haar neef beschouwt maar als de incarnatie van 'de godslastering, de heiligschennis, het atheïsme, de demagogie [...] als vertegenwoordiger van de 'liederlijke figuren die in Madrid regeren [...]'. In *Doña Perfecta* worden dus de twee Spanjes op nogal schematische wijze tegenover elkaar gesteld. Het ene – vertegenwoordigd door Pepe Rey – heeft duidelijk de sympathie van de schrijver, het andere (Don Inocencio; Doña Perfecta) wordt door hem in een kwaad daglicht gesteld.

Het lijkt geen twijfel dat zowel de karaktertekening als de plot te lijden heeft onder de ideologische boodschap die Galdós in deze roman heeft willen uitdragen. Dat *Doña Perfecta* desondanks uitstijgt boven het statische dogmatisme van de doorsnee tendensroman van die tijd, is onder meer te danken aan de ironie waarmee Galdós zijn roman heeft gelardeerd en die bijvoorbeeld is te vinden in de manier waarop verschillende, elkaar tegensprekende werkelijkheden – of liever gezegd: *visies* op de werkelijkheid – met elkaar worden geconfronteerd (zie bijvoorbeeld het al eerder genoemde contrast tussen het beeld dat Pepe's vader schetst van Orbajosa en Pepe's eigen waarneming). Deze confrontatie tussen schijn en werkelijkheid is een constante in het werk van Galdós, die zich hierin schatplichtig toont aan de zeer door hem bewonderde Cervantes. Maar ook dankzij de psychologische ontwikkeling van Pepe Rey – die er op een gegeven moment niet voor terugdeinst Doña Perfecta c.s. te laten geloven dat de regeringstroepen van plan zijn de reactionaire bevolking van Orbajosa uit te roeien – is *Doña Perfecta* meer dan een statische tendensroman. De jonge held ontdekt dat hij is veranderd onder invloed van de malicieuze omgeving waarin hij terecht is gekomen:

[...] ik ben niet meer dat methodische, zuivere karakter wiens geweten met de exactheid van een wetenschappelijke verhandeling is gevormd. Ik ben niet meer de man die dank zij een bijna volmaakte opvoeding verbluffend gelijkmatig in zijn gevoelens was geworden; ik ben nu net als ieder ander; met één stap ben ik het welbekende terrein van de onrechtvaardigheid en het kwaad binnengetreden. [273]

Ook Doña Perfecta is meer dan een star symbool. Pas wanneer zij zich bedreigd voelt door de voortvarendheid van haar neef, verandert zij in zijn fanatieke vijand. Voor die tijd treedt zij hem daarentegen niet onvriendelijk tegemoet.

De jaren tachtig: het naturalisme

OMSTREEKS 1880 – toen Spanje met de Restauración in rustiger vaarwater terecht was gekomen – verloor de *novela de tesis* zijn dominante positie. Dat de literatuur in dienst stond van het politieke debat, bevredigde de meeste auteurs hoe langer hoe minder. Er ontstond een groeiende behoefte aan een minder gekleurde, minder polemische en minder didactische visie op de werkelijkheid. Het ging er niet meer om hoe de werkelijkheid *moest* zijn maar om hoe zij *was*. In plaats van te *opiniëren* zou de schrijver meer moeten *observeren*. De personages vertegenwoordigden nu niet meer de (ideologische) sympathieën en antipathieën van de auteur, maar werden autonoom.

Dankzij deze omslag zou het Spaanse realisme in het volgende decennium – de jaren tachtig – zijn hoogtepunt bereiken. In deze fase kwam de kern van deze stroming het meest tot haar recht: de op nauwkeurige observatie gebaseerde portrettering van het individu, van zijn sociale context en van de dynamische wisselwerking tussen deze twee.

Het realisme van de jaren tachtig stond niet alleen afwijzend tegenover de tendensroman maar ook tegenover de zogenaamde idealistische roman. De belangrijkste schrijvers hiervan zijn Pedro Antonio de Alarcón (*El sombrero de tres picos, De driekante steek*, 1874), José María de Pereda, Armando Palacio Valdés en Juan Valera, de auteur van de bekende brievenroman *Pepita Jiménez* (Pepita Jiménez, 1874). Zij vonden het immoreel de werkelijkheid te laten zien zoals zij was. De roman diende, om Valera te citeren, ‘poëzie te zijn en geen geschiedenis; dat wil zeggen niet de dingen te schilderen zoals ze zijn maar mooier dan ze zijn.’

Van grote invloed op deze overgang van *novela de tesis* en idealistische roman naar een zuiverder vorm van het realisme waren het Franse naturalisme en het *krausismo*. De basis van het Franse naturalisme werd in 1868 door Emile Zola gelegd in het voorwoord van de tweede druk van zijn roman *Thérèse Raquin*, waarin hij zijn ideeën over de zogenaamde wetenschappelijke roman ontvouwde. Het naturalisme borduurde voort op het ideeëngoed van het realisme. Het pleitte voor een strengere en systematischer aanpak: de schrijver moest de werkelijkheid zo minutieus, direct en objectief mogelijk observeren maar daarnaast diende hij te experimenteren, dat wil zeggen te werk te gaan volgens de methode van het (wetenschappelijk) experiment, precies zoals toentertijd in onder meer de medische wetenschap en de biologie gebeurde. In dit opzicht werd Zola sterk beïnvloed door de fysioloog Claude Bernard, de auteur van *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).

Een van de pijlers van Zola's theorie was het determinisme, de idee dat de mens werd bepaald door zijn 'race', 'milieu' en 'moment'. Deze opvatting was een klap in het gezicht van de bourgeoisie, die zo sterk in de vooruitgang geloofde. De gedachte dat de relatie tussen mens en omstandigheden dynamisch was, maakte plaats voor de opvatting dat de mens werd bepaald door natuurwetten. De mens zou dus vastgeketend zijn aan zijn biologische ('race'), sociale ('milieu') en concrete ('moment') omstandigheden. Toch was Zola, zoals hij zelf zei, geen fatalist (iets dat in Spanje overigens nauwelijks werd opgemerkt). Hij sloot verandering en dus ook vooruitgang niet uit, maar dan was een grondig, op wetenschappelijke leest geschoeid onderzoek naar de mens, zijn afkomst en zijn omstandigheden onontbeerlijk.

Zola en zijn geestverwanten waren buitengewoon optimistisch over de mogelijkheden die de wetenschap hiertoe bood. Zo meenden zij dat de menselijke psyche en, meer in het algemeen, het menselijk gedrag volledig kenbaar waren, omdat zij gehoorzaamden aan wetmatigheden die via experimenteel onderzoek ontdekt konden worden. Om het in de gevleugelde woorden van de filosoof en geschiedschrijver Hippolyte Taine te zeggen, de man die de beroemde trits 'race', 'milieu' en 'moment' introduceerde: 'Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre.' (Ondeugd en deugd zijn producten als vitriool en suiker.)

De roman moest een wetenschappelijk experiment zijn, zo betoogde Zola in *Le roman expérimental* (1880). De schrijver was niet uitsluitend waarnemer maar ook onderzoeker. Hij diende niet alleen maar op waardevrije wijze waar te nemen, maar moest via de methode van het empirisch experiment – als een echte wetenschapper dus – op zoek te gaan naar de wetten die bepaalde gedragingen van bepaalde mensen in bepaalde omstandigheden bepaalden. De schrijver was daarbij niet onzichtbaar, aldus Zola: zijn 'temperament' verraadde zich in zijn stijl en in de ideeën die hij in zijn romans wilde toetsen (zijn hypothesen).

Het naturalisme werd sterk beïnvloed door het positivisme, de filosofische stroming die beweerde dat geloof en metafysica bij lagere vormen van beschaving horen. De hoogste vorm van menselijke beschaving was de positivistische, dat wil zeggen de wetenschappelijke beschaving. Het credo van deze beschaving is dat alles wat bestaat, waargenomen kan worden en, omgekeerd, dat alleen wat waargenomen kan worden, bestaat. Alleen ervaringsfeiten telden; godsdienst en andere metafysische speculaties werden onontvankelijk verklaard.

Het Franse naturalisme bracht aan het einde van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig de gemoederen in Spanje danig in beweging. Het kon om verschillende redenen niet zonder meer worden overgeplant naar Spanje. Dat het

in conservatieve kringen op veel weerstand stuitte, zal geen betoog behoeven: de pessimistische visie van het naturalisme stond haaks op de zelfgenoegzaamheid van deze groep, terwijl het vrije onderzoek de fundamenteën van de samenleving – de maatschappelijke verhoudingen, de moraal – ondergroef.

Maar ook van vooruitstrevende zijde waren er bedenkingen. Omdat de bourgeoisie nog maar net wortel had geschoten in de Spaanse samenleving, was het optimistische geloof in de vooruitgang waarmee de opkomst van de bourgeoisie gepaard ging, nog niet aan de kritieke fase toe waarin het in Frankrijk terecht was gekomen. Bovendien had men in Spanje grote moeite met het positivisme, dat het bestaan van het bovenzinnelijke ontkende. Ook de buitengewone belangstelling voor de pathologische, verdorven en morbide aspecten van het leven stuitte op veel weerstand. Het determinisme – hét grote verschil tussen het Franse realisme en naturalisme – viel evenmin in goede aarde. De idee dat de mens volledig werd bepaald door zijn omstandigheden, druiste lijnrecht in tegen de diep in de Spaanse ziel verankerde overtuiging dat de mens een vrije wil heeft en, meer in het algemeen, dat de mens niet alleen materie is maar ook geest.

Dat deze idealistische traditie diepe wortels heeft in Spanje, blijkt ook uit het feit dat terwijl in de rest van West-Europa de bovenzinnelijke werkelijkheid steeds meer terrein moest prijsgeven aan de zintuiglijke werkelijkheid, in Spanje het zogenaamde *krausismo* ontstond, een filosofische stroming die de buitenlandse negentiende-eeuwse ideeën over wetenschap en vooruitgang van een metafysische dimensie voorzag en die voor veel liberalen een intellectuele en morele leidraad werd.

Het *krausismo* was geïnspireerd op de ideeën van de Duitse idealistische filosoof Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), in eigen land een mindere god, maar in Spanje zeer invloedrijk. Zijn ideeën werden daar halverwege de vorige eeuw geïntroduceerd en vonden rond 1860 veel weerklank in vooruitstrevende kringen. Het *krausismo*, dat nogal vage concepten als 'harmonisch rationalisme' en 'panentheïsme' introduceerde, is misschien nog het best te omschrijven als een kind uit het huwelijk van christendom en Verlichting: het paart een diep christelijke, tolerante moraal aan een kritisch rationalisme. Uitgangspunt was de gedachte dat de mens niet slecht was omdat dat in zijn aard lag, maar omdat hij onwetend was. Door intellectuele oefening kon hij het kwaad in zichzelf en zijn omgeving overwinnen en zijn eigen belangen en die van de gemeenschap in harmonie met elkaar brengen. Met dit pleidooi voor 'armonismo' ontpopte het zich dus als een uitgesproken ethische ideologie. Dank zij het *krausismo* beschikte de progressieve intellectuele elite van Spanje over een idealistisch tegenwicht tegen de materialistische filosofische en wetenschappelijke stromingen uit het noorden

(positivisme, evolutionisme, fysiologische psychologie). De mens was meer dan zijn fysieke omstandigheden, zo meenden zelfs de meest vooruitstrevende Spanjaarden.

Met hoeveel reserves het naturalisme ook werd ontvangen in Spanje, het is desalniettemin van doorslaggevende betekenis geweest voor de volwassenwording van het Spaanse realisme. Veel schrijvers voelden zich aangetrokken tot het streven naar een neutraal, objectief portret van de werkelijkheid. De feiten moesten voor zichzelf spreken en niet worden gekleurd door de ideologie en de moraal van de schrijver. Maar, zo meenden veel Spaanse schrijvers anderzijds, de werkelijkheid mocht evenmin worden gekleurd door de op dat moment vigerende wetenschapsopvattingen. In dit opzicht verschilden zij wezenlijk van mening met hun Franse collega's. Van naturalisme was dus feitelijk geen sprake in Spanje. De Franse stroming fungeerde er als katalysator: zij heeft er in belangrijke mate toe bijgedragen dat het Spaanse realisme werd ontdaan van zijn ideologische, didactische en symbolische ballast.

In deze tweede, volwassen fase schreven de drie belangrijkste Spaanse realisten de hoogtepunten uit hun oeuvre: Clarín publiceerde *La Regenta* (*La Regenta*, 1884-1885), Emilia Pardo Bazán *Los pazos de Ulloa* (*Het landgoed Ulloa*, 1886) en Benito Pérez Galdós *Fortunata y Jacinta* (*Fortunata en Jacinta*, 1886-87). In alle drie zijn naturalistische elementen aan te wijzen, maar geen van alle zijn 'zuivere' naturalistische romans, zoals hieronder in de besprekingen van deze (en enkele andere) werken zal worden toegelicht.

Clarín (1852-1901)

IN EEN brief aan Clarín (pseudoniem van Leopoldo Alas) schreef Benito Pérez Galdós naar aanleiding van *La Regenta*: 'U heeft alles [...] in één werk willen stoppen.' *La Regenta* is inderdaad een 'totaalroman', waarin Clarín niet alleen een Spaanse provinciestad tot in de kleinste details tot leven brengt (van kerk tot keuken, van sociëteit tot salon), maar ook diep doordringt in het zieleleven van de twee hoofdpersonen, La Regenta en haar nieuwe biechtvader Don Fermín. Dankzij de veelzijdigheid en de complexiteit van het boek en dankzij de nu eens venijnige, dan weer lyrische maar altijd trefzekere pen van Clarín wordt *La Regenta* nu beschouwd als de grootste Spaanse roman van de negentiende eeuw.

La Regenta speelt zich af in Vetusta, een fictieve provinciehoofdstad die veel gemeen heeft met Oviedo, waar Clarín het grootste deel van zijn leven heeft gewoond en gewerkt. Het boek concentreert zich op de elite van de stad – de aris-

tocratie, de bourgeoisie en de clerus – en op de plaatsen waar hun sociale leven zich afspeelt: de kathedraal, het bisschoppelijk paleis, de sociëteit, de schouwburg en, tot slot, de salon en het buitenhuis van de markies en markiezin De Vegallana. Het zijn stuk voor stuk plaatsen die ontheilgd worden door de Vetustanen. In de kathedraal schurken de mensen wellustig tegen elkaar aan en verlustigen ze zich in het geniep aan elkaar. In het paleis van de bisschop vierden kuiperij, geldklopperij en corruptie hoogtij. In de schouwburg wordt gepronkt, geschreeuwd en gegluurd in plaats van naar de voorstelling gekeken. Op de sociëteit wordt gegokt, gedronken en gepocht. In de twee huizen van de markies en de markiezin De Vegallana doen de leden van de *beau monde* zich te goed aan copieuze maaltijden, roddelen en flirten ze naar hartelust en knijpen ze de kat in het donker.

Niet alleen de gelovigheid van de parochianen, maar ook de inzet van de geestelijken laat veel te wensen over. Dat wordt meteen al duidelijk wanneer de lezer aan het begin van hoofdstuk twee kennismaakt met hen: 'De dienst was afgelopen: de hoogerwaardes kanunniken hadden die dag weer aan hun plicht voldaan om tussen de ene en de andere eeuw door de Heer te prijzen.'

Ook wat betreft de politieke mores tijdens de *Restauración* – *La Regenta* speelt zich af tijdens de eerste jaren van deze periode – neemt Clarín geen blad voor zijn mond:

De markies De Vegallana was in Vetusta de leider van de reactionaire dynastieke partij; maar hij had geen affiniteit met de politiek en was er meer voor de sier dan voor iets anders. Hij had altijd een gunsteling, en dat was de werkelijke leider. De huidige gunsteling was (tot grote schande van het vrije spel der instituties en de vreedzame machtswisseling!) niemand minder dan Don Alvaro Mesía, de leider van de Dynastieke Liberale Partij. De reactionair meende dat hij zelf zijn zaakjes regelde, maar in werkelijkheid gehoorzaamde hij Mesía. Maar deze maakte geen misbruik van zijn geheime macht. Als een schaakspeler die tegen zichzelf speelt en zich evenzeer bekommert om de witte als om de zwarte stukken, zo behartigde Don Alvaro de belangen van de conservatieven even goed als die van de liberalen. Het waren vier handen op één buik. Als de partij van de markies aan de macht was, deelde Don Alvaro vergunningen voor tabakswinkels, commissies en jachtvergunningen uit, en vaak ook nog veel smakelijker hapjes, alsof zijn partij regeerde; maar wanneer de liberalen aan de beurt waren, bleef de markies De Vegallana dank zij Mesía arbiter bij de verkiezingen en gaf hij vergunningen voor tabakswinkels,

baantjes en zelfs prebenden weg. Zo functioneerde de vreedzame machtswisseling in Vetusta, alle schijn van verwoede tweedracht ten spijt. Het zogenaamde soldatenvolk leverde onderling strijd in de dorpen terwijl de leiders een goede verstandhouding met elkaar hadden; tussen hen was het koek en ei. De slimsten hadden zo hun vermoedens, maar er werd niet geprotesteerd; men probeerde zijn voordeel te doen met dat geheim. [364-365/137]

Op bijna elke pagina is Claríns verontwaardiging te proeven over de manier waarop niet alleen de religie en de politiek maar ook de schone kunsten, de wetenschap en de liefde worden bezoedeld door de zelfgenoegzame, megalomane, achterbakse, kwezelachtige elite van Vetusta, die haar roddelzucht, nepotisme, corruptheid, wellust, perversie en onwetendheid op hypocriete wijze verbergt achter een masker van fatsoen en dikdoenerij.

De twee hoofdpersonen, Ana Ozores (= La Regenta) en Don Fermín (de machiavellistische kanunnik-theoloog, die aan het begin van de roman Ana's biechtvader wordt), voelen zich verheven boven deze platvloerse omgeving. En dat zijn ze ook, tot op zekere hoogte. La Regenta is de jonge, mooie echtgenote van Don Víctor, een goedhartige, zojuist gepensioneerde magistraat die de emotionele en lichamelijke behoeften van zijn jonge vrouw negeert en helemaal opgaat in zijn karikaturale hobby's (het toneel van de Gouden Eeuw, zijn volière, zijn uitvindingen, de jacht). In tegenstelling tot haar 'vriendinnen' is Ana – onbetwist de mooiste vrouw van de stad – niet koket, roddelt zij niet en heeft zij geen avontuurtjes. Don Fermín torent met zijn knappe verschijning en zijn sluwe intelligentie eveneens uit boven zijn omgeving, zoals letterlijk het geval is aan het begin van de roman, waar hij Vetusta vanuit de kathedraaltoren onder de loep neemt en zo de lezer Vetusta binnen voert.

La Regenta leidt een geheim leven: ze koestert verheven, 'mystieke' gevoelens en gedachten die, zo meent zij, niemand in Vetusta begrijpt, met uitzondering van Don Fermín:

Ana observeerde veel. Zij achtte zichzelf superieur aan de mensen uit haar omgeving en dacht dat er elders een samenleving moest bestaan waarin men leefde zoals zij wilde leven en dezelfde ideeën had als zij. Maar intussen was Vetusta haar gevangenis, en de domme sleur was een ijszee die maakte dat zij stevig, onbeweeglijk vastzat. Haar tantes, de jonge aristocrates, de kwezels, dat was allemaal sterker dan zij; zij kon niet vechten, zij gaf zich onvoorwaardelijk over maar behield zich het recht voor haar tiran te verachten door op dromen te leven. [293/97]

Dit is een van de fragmenten die suggereren dat La Regenta wordt bepaald door haar omgeving. Ook in het gedetailleerde, op grondige observatie en documentatie gebaseerde portret van Vetusta en de gedetailleerde levensverhalen van de hoofdpersonen treedt de invloed van het naturalisme aan de oppervlakte. In de structuur van de roman is bovendien Zola's idee van de roman als laboratorium te herkennen. In de eerste helft, die vijftien hoofdstukken omvat, worden de relevante gegevens voor het onderzoek (het experiment) zorgvuldig op een rijtje gezet: vrijwel alle personages en de belangrijkste plaatsen van handeling worden hierin uitgebreid geïntroduceerd.

Het centrale 'probleem' is de ongelukkige, eenzame La Regenta, die heen en weer wordt geslingerd tussen de behoeften van haar geest en die van haar lichaam. Enerzijds heeft zij verheven verlangens, die worden bevredigd in het steeds intiemere contact dat zij met Don Fermín krijgt. Maar aan de andere kant wordt zij geplaagd door lichamelijke verlangens die zij niet kan loochenen, zoals blijkt wanneer de aantrekkelijke Alvaro Mesía – die met alle vrouwen van stand uit de stad heeft geslapen, met uitzondering van La Regenta – haar probeert te veroveren. Zij kan hem, al haar verwoede pogingen ten spijt, niet uit haar hoofd zetten.

In het tweede deel, dat eveneens vijftien hoofdstukken omvat maar dat zich veel meer op het heden concentreert, wordt het experiment uitgevoerd: hoe zal de strijd tussen lichaam en geest van La Regenta aflopen? In het voordeel van het lichaam (de materie), zo lijkt het, want La Regenta laat zich tenslotte door Alvaro verleiden. Maar ook al is zij onder invloed van haar omstandigheden 'gevallen', toch is zij niet even platvloers geworden als haar omgeving: het overspel heeft haar poëtische geest niet geknecht. La Regenta blijft ver boven haar omgeving uit stijgen. Er is dus geen sprake van een deterministische wetmatigheid, maar van ambiguïteit: zowel de strijd tussen lichaam en geest als die tussen vrije wil en determinisme eindigt onbeslist. De wisselwerking tussen de mens en zijn omstandigheden is dus niet zo eenduidig en voorspelbaar als de naturalisten destijds meenden. La Regenta wordt niet uitsluitend bepaald door haar omstandigheden maar oefent daar zelf ook invloed op uit, zoals onder meer tot uitdrukking komt in de dialectische verhouding tussen haar gevoelswereld en de wereld om haar heen. Nu eens worden haar stemmingen bepaald door haar omgeving (de naargeestige stad met haar vervallen gebouwen, het idyllische platteland, het weer, stuk voor stuk gedetailleerd beschreven), dan weer kleurt zij de wereld om haar heen door haar gevoelens daarop te projecteren.

La Regenta blijft tot en met de onvergetelijke, huiveringwekkende slotzin van Clarín's roman ('Ze meende op haar mond de slijmerige, koude buik van een pad te hebben gevoeld.') een ambigu personage, ook wat betreft haar religieuze gevoe-

lens: gaat het om authentieke mystieke neigingen of om hysterische zinsbegoochelingen? Clarín geeft er geen uitsluitsel over. Veelzeggend in dit verband is ook dat hij de ziekte waaraan La Regenta lijdt, nauwelijks in de wetenschappelijke termen beschrijft die destijds *en vogue* waren.

Ook wat betreft het streven naar objectiviteit – een ander stokpaardje van het naturalisme – is Clarín nooit zuiver in de leer geweest. Weliswaar is het beeld dat de lezer van de romanwereld krijgt zeer veelzijdig dankzij de talrijke vertelinstanties – naast de externe verteller een groot aantal personages –, dit neemt niet weg dat de externe verteller in hoge mate de romanwereld kleurt met zijn moraal – die schril contrasteert met die van de bewoners van Vetusta – en met zijn ironie. Die is in bijna elke vezel van de roman te proeven, te beginnen met de eerste zin – ‘De heroïsche stad hield siësta.’ – die aan het begin van de tweede alinea wordt uitgewerkt: ‘Vetusta, die zeer adellijke, rechtschapen stad, in een lang vervlogen eeuw hofstad, verteerde de soep en de stoofpot [...]’. Het hoge (het heroïsche, adellijke en rechtschapene) wordt onmiddellijk geïroniseerd door het lage (de spijsvertering). Ironisch is ook de naam van de stad: Vetusta betekent aftands.

De zeer rijke beeldspraak en de talrijke intertekstuele verwijzingen (onder meer naar *Don Quijote*, het werk van de Spaanse mystici, het *discours* van de romantiek, de Don Juan-mythe en *Madame Bovary*) druisen eveneens in tegen het voorschrift van het naturalisme dat de taal zo transparant mogelijk diende te zijn, zodat de werkelijkheid neutraal (‘waardevrij’) kon worden gerepresenteerd. De taal van *La Regenta* is verre van neutraal, ze is uitgesproken literair.

Clarín is dus wel degelijk beïnvloed door het naturalisme. Met name de idee van een grondig, kritisch en vrij onderzoek van de werkelijkheid sprak tot zijn verbeelding. Maar hij heeft geen naturalistische roman geschreven. Hij liet de mogelijkheid open dat het leven in belangrijke mate wordt bepaald (of bepaald zou *moeten* worden) door moeilijk te benoemen, metafysische verschijnselen (geest, idee, ziel, God), waarvan hij, in tegenstelling tot de materialisten en positivisten, het bestaan allerm minst ontkende.

Aan het eind van zijn leven zou Clarín, die in zijn eigen tijd vooral bekend was als criticus, zich in zijn narratieve werk (naast *La Regenta* de roman *Su único hijo* [Zijn enige zoon, 1891] en zo’n honderd verhalen en novellen) steeds minder op de samenleving richten en zich steeds meer concentreren op individuen die zich in een particuliere, sterk religieus getinte ethiek terugtrokken.

Benito Pérez Galdós (1843-1920)

DE EERSTE roman van Galdós waarin de invloed van het naturalisme is te herkennen – in het bijzonder in de nadruk op deterministische factoren – is *La desheredada* (De onterfde vrouw, 1881), een deel uit de *Novelas españolas contemporáneas*. Hoogtepunt van deze serie – en volgens velen het hoogtepunt van Galdós' hele oeuvre – is *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), dat net als *La Regenta* aan de hand van een tamelijk eenvoudig plot een gedetailleerd portret van een stad geeft. Geen fictieve, prototypische stad, zoals in *Doña Perfecta*, maar een werkelijk bestaande: Madrid, waar Galdós het grootste deel van zijn leven woonde en waar het overgrote deel van zijn romans zich afspeelt. Ook de personages zijn veel meer naar het leven getekend dan in *Doña Perfecta*, al hebben sommigen van hen nog wel degelijk symbolische betekenis. In *Fortunata y Jacinta* gaat het niet om ideologische kwesties, maar om de relaties tussen de mens en zijn (sociale) omgeving. Deze relaties zijn veel dynamischer dan in *Doña Perfecta*, wat er in hoge mate toe heeft bijgedragen dat *Fortunata y Jacinta* zo'n levendig, kleurrijk fresco is geworden van het Madrileense leven tussen 1868 (de Septemberrevolutie) en 1876 (het begin van de *Restauración*). Aan de hand van een tamelijk eenvoudige liefdesgeschiedenis brengt Galdós verschillende sociale klassen met elkaar in contact: de rijke handelsbourgeoisie, die kan doen en laten met haar geld wat ze wil; de middenstand, die goed moet opletten wat hij met zijn geld doet; en tenslotte het volk, dat zich geen zorgen hoeft te maken waar het geld naartoe gaat omdat het er eenvoudigweg niet is. Met het naturalistische credo van de gedetailleerde observatie in gedachten roept Galdós deze milieus tot in de finesses op.

De ondertitel van de roman luidt 'Dos historias de casadas' (Twee geschiedenissen van getrouwde vrouwen). De ene vrouw, Jacinta, behoort tot de bourgeoisie, de andere, Fortunata, komt uit het volk. De eerste is getrouwd met Juanito, de tweede was zijn minnares in de periode dat hij nog niet getrouwd was. Zij kreeg toen een kind van hem, dat spoedig stierf. Tijdens zijn huwelijk begint Juanito opnieuw een verhouding met Fortunata, die trouwt met een man van wie ze niet houdt maar die haar wel een tree hoger op de maatschappelijke ladder brengt. Ze krijgt opnieuw een kind van Juanito. Het blijft leven ditmaal. Fortunata sterft korte tijd later, na haar kind toevertrouwd te hebben aan de zorgen van Jacinta, die geen kinderen kan krijgen. Dit laatste is als een symbolisch element van de roman geïnterpreteerd. Galdós zou hiermee duidelijk hebben willen maken dat de aan bloedarmoede lijdende bourgeoisie niet zonder het gezonde volk kan.

Het standsverschil tussen Juanito en Fortunata is te groot om overbrugd te kunnen worden, maar de vriendschap die zij tenslotte sluiten en het feit dat

Juanito's bastaardkind *binnen* zijn huwelijk zal opgroeien, laten zien dat er wel degelijk sprake is van een zekere sociale mobiliteit of, zo men wil, sociale verzoening. In *Fortunata y Jacinta* ontbreekt dus de pessimistische, deterministische visie van het Franse naturalisme op de contemporaine werkelijkheid. Het boek is ook geen *roman expérimental*. De verteller is geen koele wetenschapper die de Madrileense samenleving op de ontleedtafel legt, maar neemt als een van de personages deel aan het sprankelende Madrileense leven dat de schrijver heeft willen portretteren. Hoewel ook Galdós zich interesseert voor de mens als sociaal wezen, wordt bij hem het menselijk leven niet alleen bepaald door wetmatigheden maar ook door onvoorspelbare, strikt individuele factoren.

Toch is de invloed van het naturalisme wel degelijk aanwezig: ideologische kwesties zijn naar de achtergrond verdrongen; er wordt meer geschreven over de materiële omstandigheden die van invloed zijn op het bestaan; de mens en zijn omgeving worden gedetailleerd geobserveerd; er is meer aandacht voor de armen, al wordt hun lot niet uitvergroot tot metafoor van het menselijk bestaan in het algemeen, zoals nogal eens het geval wil zijn in naturalistische romans. De mens wordt bij Galdós geen dier, maar blijft zijn menselijke waardigheid behouden.

Miau (*Miau*, 1888) behoort eveneens tot Galdós' tweede, meest realistische periode, maar wijst anderzijds met zijn gedetailleerde aandacht voor de gevoels- en gedachtenwereld van enkele personages vooruit naar de meer psychologisch georiënteerde fase van de jaren negentig. *Miau* vertelt de tragische geschiedenis van Ramón Villaamil, een ambtenaar die vlak voor zijn pensioen wordt ontslagen. Wanhopig zoekt hij naar een nieuwe betrekking op een van de ministeries, om de twee maanden vol te kunnen maken die hij nodig heeft om recht te hebben op een pensioen. Dag in dag uit schrijft hij brieven naar invloedrijke kennissen, spelt hij de krant om te kijken of hij op een ministerie is geplaatst en struint hij de ministeries af om te informeren naar mogelijkheden voor een baan en om te foeteren op het wanbeleid van de regering. Ongetwijfeld met instemming van Galdós, die zijn roman heeft doorspekt met kritiek op de bureaucratie van de overheid en op de verveling, inefficiëntie, hielenlikkerij en vriendjespolitiek die in de hand werden gewerkt door de bureaucratie.

Alle moeite van Villaamil is vergeefs, wat des te tragischer is omdat zijn vrouw en dochters er zoveel mogelijk de levensstijl op na proberen te houden die ze zich vroeger konden veroorloven, toen Don Ramón nog een goedgebetaalde baan had. Ze gaan vaak naar de schouwburg (waar ze genoeg moeten nemen met een plaats in de engelenbak), organiseren etentjes en proberen de schone schijn op te houden door hun kleren voortdurend te vermaken. Zo houden ze de schijn van voorspoed op tegenover de buitenwereld. Intussen stijgt het water Villaamil naar

de lippen. Wanneer hij door het aanstaande huwelijk van een van zijn dochters zeker weet dat er iemand is die, zij het in bescheiden mate, voor de familie zal kunnen zorgen, besluit hij er een eind aan te maken. Voordat hij dit doet, neemt hij afstand van het maatschappelijk bestaan dat hem tot dan toe heeft opgeslokt en beleeft hij tijdens een slenterwandeling die hem aan de rand van Madrid brengt een moment van epifanie:

Het was een prachtige dag, aan de blauwe hemel was geen wolkje te zien en het vrolijke zonnetje stak geducht, zo'n voorbarige zomerdag was het waarop de mensen nog onvoldoende op de warmte ingesteld zijn, vooral als er nog geen blad aan de bomen zit. De wilde kastanjes en de peppels begonnen uit te lopen; aan de platanen was nog bijna geen groen te zien, terwijl pagodebomen, christusdoorns en andere vlinderbloemigen nog helemaal kaal waren. Hier en daar kwamen aan een liefdesboom de eerste roze bloemetjes te voorschijn en de ligusterhagen pronkten reeds met hun weelderige jonge loten, waarmee ze de steeds in het blad zittende kardinaalsmutsen concurrentie aandedden. Villaamil merkte op hoe de verschillende boomsoorten allemaal hun eigen tijd hebben om uit de winterslaap te ontwaken en snoof met welbehagen de uit de Manzanaresvallei opstijgende zwoele lucht op. Zonder verder aan honger te denken, was hij ongemerkt de richting van la Montaña ingeslagen; hij wandelde door het tuintje dat op de vers gestorte aarde was aangelegd, liep om de kazerne heen, en zag in de verte de Sierra liggen, helderblauw met sneeuwplekken, als waren druppels waterverf vanzelf over het papier uitgevloeid en had meer het toeval dan de kunstenaar in het resultaat de hand gehad.

'Wat is dat mooi!' zei hij, en maakte de kraag van zijn mantel los, want hij kreeg het erg warm. 'Het lijkt wel of ik het voor het eerst in mijn leven zie, of ze daareven zijn geschapen, die sierra, die bomen en die hemel. Maar wat wil je, in mijn hondeleven vol moeite en zorgen heb ik ook nooit de tijd gehad om naar boven te kijken, of vooruit... Steeds mijn ogen naar beneden gericht, naar deze vuile aarde die geen rooie duit waard is en naar die smerige overheid die naar de bliksem mag lopen, en naar de gore smoelen van ministers, directeuren en personeelschefs kijken, waar ook al geen grap aan is. Ik zeg maar zo: is een lapje hemel, hoe klein ook, niet veel interessanter dan die koppen van Pantoja, van Cucúrbitas en van de minister in eigen persoon?... Goddank dat ik nu het genoeg smaak de natuur te

aanschouwen, want met mijn moeiten en ellenden is het gedaan en of ik de baan krijg of niet zal mij een zorg zijn, ik ben een ander mens, nu weet ik wat onafhankelijkheid is, nu weet ik wat leven is [...].

[675/245-246]

Het fragment wijst vooruit naar de romans die Galdós in het volgende decennium (de jaren negentig) zou schrijven, waarin de ogen van zijn personages steeds minder 'naar beneden gericht' zijn. Het straatrumoer verdwijnt naar de achtergrond en maakt plaats voor het innerlijk leven van de personages. De waarden waar hij nu een lans voor breekt zou je christelijk kunnen noemen, maar in het geval van de nog immer antiklerikale Galdós is het misschien beter om van humanistische waarden te spreken: naastenliefde, verdraagzaamheid, onbaatzuchtigheid, opofferingsgezindheid, idealisme. Een nog steeds veelgelezen roman uit deze periode is *Misericordia* (Barmhartigheid, 1897), een ontroerend portret van de oude dienstbode Benina, die de straatarm geworden bourgeoisfamilie voor wie ze werkt heimelijk onderhoudt door te bedelen. Benina heeft een symbolische functie die te vergelijken is met die van Fortunata: de wilskracht van deze vrouw uit het volk, haar altruïsme, haar flexibiliteit, haar vindingrijkheid wanneer het erom gaat de eindjes aan elkaar te knopen en de creatieve wijze waarmee zij gebruikmaakt van haar dromen staan in schril contrast met de passiviteit, het egoïsme, de starheid en het nutteloze gedroom over een glorieus verleden van haar mevrouw, representant van de omlaaggevalle bourgeoisie.

Niet minder barmhartig dan Benina is Nazarín, de hoofdpersoon van de gelijknamige roman (uit 1895), een priester die afstand doet van zijn bezittingen en alleen maar wil leven om zijn naaste te helpen. Met een bovenmenselijk, Christus-achtig incasseringsvermogen verdraagt hij alle vernederingen die hem worden aangedaan. In hoeverre Galdós zich met Nazaríns idealisme identificeerde, is moeilijk te bepalen, omdat hij ook in deze periode zijn romans doorspekte met de ironische dubbelzinnigheid die hij van Cervantes had geërfd.

Nazarín is onder meer bekend van de gelijknamige film die Luis Buñuel in 1958 maakte. Ruim tien jaar later verfilmde de Spaanse cineast op niet minder eigenzinnige wijze een andere roman van Galdós uit deze periode: *Tristana* (*Tristana*, 1892), met Catherine Deneuve in de titelrol. *Tristana* is het verhaal van een negentienjarig meisje dat na het overlijden van haar ouders in huis komt bij Don Lope, een goede vriend van haar vader en een oude rokkenjager, die haar tot zijn bijslaap maakt. Aanvankelijk schikt *Tristana* zich in haar lot, maar langzaam maar zeker ontwikkelt zij, paradoxaal genoeg mede onder invloed van de verstokte vrijgezel Don Lope, emancipatoire ideeën:

Ja, ik weet best dat het moeilijk is om vrij te zijn... en geaccepteerd. Maar waar moet een vrouw van leven als ze geen eigen geld heeft? Als we dokters, advocaten, of desnoods klerken of apothekers konden worden, ministers en senatrices hoeft nou ook direct weer niet, ja, dan zouden we... Maar de hele dag met naai- en verstelwerk... Moet je eens uitrekenen hoeveel steken je moet opzetten om zelfstandig te kunnen zijn... Als ik denk wat me te wachten staat springen de tranen me in de ogen. [...] Ik wil leven, de wereld zien en er achterkomen waarom en met wat voor doel we op deze aarde rondlopen. Ik wil leven en vrij zijn... [1549-1550/30]

Wanneer ze verliefd wordt op de jonge kunstschilder Horacio Díaz, nemen haar gedachten en gevoelens een hoge vlucht. Ze fantaseert over de prachtige dingen die ze samen zullen beleven en over haar vermetele, ambitieuze plannen voor de toekomst, die Horacio afschrikken. Ook hier weer die paradox: voor Tristana is de stimulans van een man onontbeerlijk om haar emancipatoire ideeën te kunnen ontwikkelen.

Horacio verdwijnt voor een tijd uit haar leven en Tristana is weer op zichzelf aangewezen. Haar fantasie raakt het contact met de werkelijkheid steeds meer kwijt:

[...] het concrete beeld van Horacio was opgegaan in het niets en vervangen door een ideëel wezen, de gedurfde creatie van haar fantasie, een wezen in wie alle zichtbare en onzichtbare schoonheden samengevat waren. Haar hart was ontvlamd in een extatische liefde die we met recht mystiek zouden kunnen noemen vanwege het onlichamelijke en puur gedroomde van het wezen dat dergelijke effecten teweegbracht. De nieuwe, ontastbare Horacio had nog maar weinig uit te staan met de werkelijke, maar dan ook erg weinig. Die mooie geestverschijning gebruikte Tristana om de elementaire waarheid van haar bestaan op te grondvesten, want ze leefde nog slechts voor hém, zonder dat ze er een seconde bij stilstond dat ze daarmee een cultus bedreef voor een God uit haar eigen koker. [1592/152]

Don Lope moet met lede ogen toezien dat Tristana niet meer van hem is. Maar wanneer Tristana's linkerbeen geamputeerd moet worden, ziet hij zijn kansen keren. Door het verhaal deze tamelijk geforceerde wending te geven maakt Galdós het zijn personage definitief onmogelijk zich te emanciperen: 'Arm poppetje met je

vleugels. Je wilde weg van mij. Je wilde vliegen; maar je hield geen rekening met je lot, dat geen gefladder en gevlieg toestaat [...],’ zo zegt Don Lope. Hij krijgt gelijk: als Horacio tenslotte op bezoek komt, is de liefde aan beide kanten sterk bekoeld. Wezenloos en verstoken van elke illusie stemt ze toe in een huwelijk met Don Lope: ‘ze had immers geleerd al het aardse met de grootste minachting te bekijken...’

Stukgelopen idealisme, verzaking van het aardse, introspectie en ontgoocheling: Galdós’ latere werk is er diep van doortrokken. Toch is er veeleer sprake van een accentverschuiving dan van een grote ommezwaai. Immers, ook in zijn eerdere, meer op de samenleving betrokken romans heeft Galdós naast het zintuiglijk waarneembare ook altijd het bovenzinnelijke een plaats gegeven. Het fantastische, het bovennatuurlijke, het wonderbaarlijke, het transcendente, het spirituele: het is nooit afwezig geweest in zijn werk, al treedt het in de laatste fase van zijn werk zonder twijfel meer op de voorgrond. Een andere constante in Galdós’ monumentale oeuvre die, tot slot, moet worden genoemd, is zijn opvatting dat in de roman de nauwkeurige observatie van de werkelijkheid nooit op zichzelf mocht staan, maar altijd in harmonieus evenwicht moest zijn met ‘de schoonheid van de reproductie’. Een roman moest dus ook mooi geschreven zijn.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

DAT DE roman niet alleen een representatie van de werkelijkheid diende te zijn maar ook kunst, was eveneens de opvatting van de monumentale, uit Galicië afkomstige schrijfster Emilia Pardo Bazán, met wie Galdós in 1889-1890 een verhouding had en die net als hij een gevarieerd oeuvre op haar naam heeft staan, waarin zowel romantische, naturalistische, impressionistische als symbolistische elementen zijn te vinden. Pardo Bazán achtte het Spaanse realisme, dat volgens haar teruggaat tot *La Celestina*, de schelmenromans en *Don Quijote* en dat ook in het werk van Velázquez en Goya is te vinden, superieur aan het Franse realisme en naturalisme, omdat het een veel ruimere werkelijkheidsopvatting huldigde. Het realisme in de kunst biedt, zo meende zij, ‘een bredere, completere en volmaaktere [sic!] theorie dan het naturalisme. Het behelst en omvat het spirituele, het lichaam en de geest [...]’.

Dit citaat is afkomstig uit *La cuestión palpitante* (De brandende kwestie, 1883), de geruchtmakende bundel artikelen waarin Pardo Bazán de idealistische roman aanviel, het naturalisme voor Spanjaarden verklaarde en haar eigen positie ten aanzien van deze stroming bepaalde. Ze looft het streven van Zola naar een waarheidsgetrouw portret van de werkelijkheid aan de hand van exacte, gedetailleerde

beschrijvingen van de mens, zijn karakter, zijn afkomst en zijn omstandigheden. Maar anderzijds vond zij dat Zola – die zij overigens persoonlijk kende – zich nogal eens verloor in details door de werkelijkheid onder een vergrootglas te leggen. De openhartigheid die de Franse schrijver aan de dag legde wanneer hij over mensen aan de onderkant van de samenleving schreef (mijnwerkers, arbeiders, prostituees, alcoholisten) had haar sympathie, al vond ze aan de andere kant dat hij overdreef en de grenzen van de goede smaak nogal eens overschreed. Pardo Bazán's kritiek op Zola kon echter niet verhinderen dat haar artikelen in conservatieve kringen in Spanje werden opgevat als een pleidooi voor de 'pornografische en atheïstische literatuur' uit Frankrijk.

Zola's determinisme ging Pardo Bazán, die de ideeën van de Franse schrijver overigens niet altijd even adequaat weergaf, eveneens te ver. Hoewel zij allerm minst ontkende dat de mens werd bepaald door zijn omstandigheden, weigerde zij aan te nemen dat de mens daar *uitsluitend* door werd gedetermineerd. Pardo Bazán, die haar leven lang het rooms-katholieke geloof trouw bleef, twijfelde niet aan het bestaan van de vrije wil. Volgens haar maakte Zola bovendien een kapitale fout door wetten (die controleerbaar zijn, zoals de wet van de zwaartekracht) en hypothesen (die niet controleerbaar zijn, zoals de Darwiniaanse stelling dat de mens een dier is) over één kam te scheren.

Ondanks deze punten van kritiek heeft Emilia Pardo Bazán een tweetal romans geschreven die trouwer aan Zola's opvattingen zijn dan zij zelf wellicht meende: *Los pazos de Ulloa* (1886) en het vervolg hierop, *La madre naturaleza* (Moeder natuur, 1887). In *Los pazos de Ulloa* waart onmiskenbaar Zola's geest rond: in de uitgebreide beschrijvingen van karakter, afkomst en leefomgeving van de hoofdpersonen; in de vergelijkingen tussen mens en dier; in de medische terminologie; in de bijzondere aandacht voor de grauwe en gruwelijke aspecten van de werkelijkheid; in de deterministische kijk op het leven. Wie in de stad is opgegroeid, hoort niet thuis op het platteland:

Maar omdat hij gewend was aan het kloosterleven op het seminarie en aan het stadsleven in Santiago de Compostela, leek de natuur hem moeilijk te begrijpen, en het dichte struikgewas, de ruige kracht van de boomstammen, de vruchtbaarheid van de fruitbomen en de prikkelende zuiverheid van de open lucht, boezemden hem door de sterke levensdrift die hij in dat alles gewaar werd min of meer angst in.

[151/27]

En omgekeerd:

Dat leven [in Santiago de Compostela] was in intellectueel opzicht te actief en in lichamelijk opzicht te statisch voor de markies. Hij had beweging nodig: zijn bloed moest weer gaan stromen en zijn huid had behoefte aan buitenlucht en zon, aan regen en aan de striemende dennenaalden en het ruige veld. [249-250/117-118]

Maar in tegenstelling tot Zola wijst Pardo Bazán het geloof en, meer in het algemeen, het bovennatuurlijke niet af en toont zij een christelijk mededogen met de meeste van haar personages, wier leven niet uitsluitend wordt bepaald door hun 'race', 'milieu' en 'moment'. Bovendien heeft zij haar verhaal gelardeerd met een subtiele humor en met talrijke intertekstuele elementen. *Los pazos de Ulloa* verwijst dus niet alleen naar de werkelijkheid, maar ook naar andere teksten.

Los pazos de Ulloa speelt zich af in Galicië, Pardo Bazáns geboortestreek. Hoofdpersoon is de priester Julián Alvarez, een nogal weekhartige representant van de beschaving, die naar het landgoed Ulloa wordt gezonden met de opdracht daar orde op zaken te stellen. In Ulloa heeft de vroegere feodale glorie plaatsgemaakt voor een diep verval. Don Pedro, de heer des huizes, wordt geheel gedomineerd door zijn knecht Primitivo, een slechterik van het zuiverste water die de dagelijkse gang van zaken op het landgoed regelt. Hij kan dat doen omdat Don Pedro het te druk heeft met jagen en andere liefhebberijen en omdat hij zijn baas kan manipuleren via zijn dochter, bij wie Don Pedro een kind heeft verwekt, Perucho. Op de dag dat de priester op het landgoed arriveert, ziet hij, na eerder op de dag al kennismemaakt te hebben met de woeste, vreeswekkende natuur van het gebied (zie het citaat op de vorige pagina), tot zijn afgrijzen hoe het vierjarige jongetje – dat hij aanvankelijk voor een hond aanziet – door zijn grootvader dronken wordt gevoerd. Maar de man die hem naar Ulloa had gestuurd, had hem gewaarschuwd: wie in deze omgeving opgroeit, 'verloedert, verpaupert en stompt af'. Het lijkt dus meer dan waarschijnlijk dat de zwakke Julián het zal moeten afleggen tegen de primitieve krachten die het leven hier bepalen.

Maar wanneer de priester de brute Don Pedro er na enige tijd toe weet te bewegen naar Santiago de Compostela te gaan om daar een vrouw te zoeken, lijkt het er even op dat zijn beschavingsmissie toch kans van slagen heeft. Maar Don Pedro voelt zich al spoedig niet op zijn gemak in de stad. Zijn vitale temperament kan hier niet aarden (zie het citaat hierboven). De schrijfster neemt hem dit allerminst kwalijk en laat hiermee doorschemeren dat zij het plattelandsleven niet categorisch afwijst maar evenmin het stadsleven als zalmakend beschouwt.

Don Pedro keert terug naar zijn landgoed, vergezeld door zijn kersverse echtgenote, de fragiele Nucha. Zij wordt Don Julián's bondgenote. Maar ook nu de priester versterking heeft gekregen, is hij niet in staat het tij te keren, zeker niet wanneer Don Pedro's bruutheid weer in alle heftigheid aan de oppervlakte treedt nadat Nucha, na een zeer zware bevalling, tot zijn grote teleurstelling en woede het leven schenkt aan een dochter.

Het verhaal komt in een stroomversnelling terecht wanneer de geschiedenis haar intrede doet in de gedaante van de Septemberrevolutie van 1868, toen koningin Isabella II tot aftreden werd gedwongen en de liberalen eindelijk de kans schoon zagen de veranderingen door te voeren die al zo lang op hun verlanglijstje stonden (vrijheid van godsdienst, van onderwijs en van meningsuiting; algemeen kiesrecht). *Los pazos de Ulloa* – dat bijna twintig jaar na deze turbulente periode werd geschreven – laat weinig heel van de illusies die toen werden gekoesterd door het vooruitstrevende deel van Spanje. Is de manier waarop er in de grote stad politiek werd bedreven al weinig verheffend, over de manier waarop dat op het platteland gebeurde heeft Pardo Bazán geen goed woord over. Daar heeft het er zelfs niet eens de *schijn* van dat het in de politiek om ideeën en idealen gaat.

Tijdens deze turbulente periode wordt Julián ervan beschuldigd 'strafbare betrekkingen' te onderhouden met Don Pedro's vrouw. Hoewel hij onschuldig is, wordt hij naar een desolate uithoek van Galicië verbannen. In deze rustige, stoïcijnse omgeving wordt hij een ander, sterker mens. Maar wanneer hij na tien jaar terugkeert in Ulloa en oog in oog komt te staan met het graf van de kort na zijn vertrek overleden Nucha valt hij uit zijn rol: hij raakt buiten zichzelf van emotie.

Op het kerkhof ziet de priester ook de twee kinderen van Don Pedro, pubers inmiddels: zijn bastaardzoon Perucho en zijn wettige dochter Margarita (die naam geeft de auteur haar overigens pas in *La madre naturaleza*). Tot zijn verbazing ziet de eerste er netjes en de tweede er buitengewoon slonzig uit. Een paradoxaal tafereel: enerzijds lijkt de barbarij het gewonnen te hebben van de beschaving (Margarita heeft zich 'aangepast' aan haar omgeving), maar de gedaanteverwisseling van Perucho – die zich overigens ook als klein kind al in positieve zin van zijn barbaarse grootvader had onderscheiden – suggereert precies het omgekeerde.

Met dit intrigerende slot maakt Pardo Bazán nog eens duidelijk dat haar visie op het leven ondogmatisch is. Haar denken is onmiskenbaar door de toonaangevende literaire en wetenschappelijke theorieën van haar tijd beïnvloed, maar heeft zich er niet door laten insnoeren. In de wereld van de Galicische schrijfster is genoeg ruimte voor iets dat zij als gelovige misschien Gods Voorzienigheid zou hebben genoemd, maar dat je, juist omdat zij hier niet met zoveel woorden over spreekt, net zo goed toeval of contingentie zou kunnen noemen. Ook deze open-

heid draagt ertoe bij dat *Los pazos de Ulloa* na ruim een eeuw nog steeds zoveel indruk maakt.

Net als Clarín en Galdós richtte Pardo Bazán na de naturalistische fase van de jaren tachtig haar aandacht steeds meer op de ethische en metafysische preoccupaties van haar personages. In dit opzicht liepen deze schrijvers vooruit op het werk van de Generatie van '98, dat anderzijds van een metafysische angst en een epistemologische scepsis is doortrokken die niet bij de negentiende maar bij de twintigste eeuw horen.

De verinnerlijking in Pardo Bazáns werk vond plaats onder invloed van de Russische roman, waarover de Galicische schrijfster een invloedrijk boek publiceerde (*La revolución y la novela rusa*, 1887; De revolutie en de Russische roman). Met name Tolstojs religieuze idealisme heeft bijgedragen aan de omslag in haar werk omstreeks 1890 en die onder meer zijn weerslag vond in *Una cristiana* (Een christin, 1890) en het vervolg hierop, *La prueba* (De proeve, 1890). Het zijn romans die er nog eens aan herinneren hoezeer het Spaanse realisme in het teken staat van religieuze, morele en – meer in het algemeen – metafysische kwesties. Dit heeft er, samen met de ironische en subjectieve elementen, in hoge mate toe bijgedragen dat het Spaanse realisme van de negentiende eeuw een eigen karakter heeft.

Chronologie

- 1860 Omstreeks dit jaartal introductie *krausismo* in Spanje
- 1868 Septemberrevolutie 'la Gloriosa'; Isabella II afgezet
Emile Zola, *Thérèse Raquin* (tweede druk, met voorwoord over naturalisme)
- 1869 Nieuwe, liberale grondwet
- 1870-73 Amadeus I koning van Spanje
- 1873-74 Eerste Republiek
- 1874 Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* — Juan Valera, *Pepita Jiménez* — december: Alfons XII koning van Spanje
- 1875 *Restauración* (einde: 1902)
- 1876 Nieuwe, gematigde grondwet — Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*
- 1880 Emile Zola, *Le roman expérimental*
- 1880 Omstreeks dit jaartal introductie naturalisme in Spanje
- 1881 Benito Pérez Galdós, *La desheredada*
- 1883 Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*
- 1884-85 Clarín, *La Regenta*
- 1886 Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*
- 1886-87 Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (*Dos historias de casadas*)
- 1887 Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza; La revolución y la novela rusa*
- 1888 Benito Pérez Galdós, *Miau*
- 1890 Emilia Pardo Bazán, *Una cristiana; La prueba*
- 1891 Clarín, *Su único hijo*
- 1892 Benito Pérez Galdós, *Tristana*
- 1895 Benito Pérez Galdós, *Nazarín*
- 1897 Benito Pérez Galdós, *Misericordia*

Het modernismo en de Generatie van '98



De Generatie van '98 versus het *modernismo*

DE AFGELOPEN decennia is er heftig gedebatteerd over de termen waarmee de Spaanse literatuur van rond de eeuwwisseling het best kan worden beschreven. De discussie draait om de begrippen Generatie van '98 en *modernismo* (niet te verwarren met modernisme). Er kunnen, grofweg, twee groepen critici worden onderscheiden. De eerste houdt vast aan de traditionele opvatting dat er rond de eeuwwisseling twee belangrijke stromingen waren, die in een aantal essentiële opzichten lijnrecht tegenover elkaar stonden: het *modernismo* en de Generatie van '98. De tweede groep wijst deze opvatting van de hand en vindt het begrip 'Generatie van '98' ondeugdelijk. Naar haar idee was de Spaanse literatuur van rond 1900 een complex web. Er waren verschillende tendensen – decadentisme, *regeneracionismo*, neo-mysticisme, symbolisme – die met elkaar tot op zekere hoogte een eenheid vormden.

De laatste groep krijgt steeds meer overwicht. De meeste critici neigen tot de opvatting dat er rond de eeuwwisseling sprake was van één stroming of periode. Maar consensus over de definiëring en begrenzing hiervan is nog lang niet in zicht. Er bestaat zelfs geen overeenstemming over de benaming van deze periode. Sommigen geven de voorkeur aan *modernismo* (in de brede zin van het woord), anderen aan iets in de trant van 'literatuur van het fin de siècle'. Voeg hierbij het feit dat het gebruik van het begrip 'Generatie van '98' ondanks alle kritiek hierop buitengewoon hardnekkig is en het zal duidelijk zijn dat het gevaar van terminologische verwarring groot is. Men kan hieraan ontkomen door een duidelijk standpunt in de discussie in te nemen, maar dan wordt geen recht gedaan aan het gebrek aan consensus van dit moment. Daarom geef ik er de voorkeur aan de twee begrippen te bespreken die in het geding zijn (de Generatie van '98 en het *modernismo*), zodat men zich een idee kan vormen van de discussie. Vervolgens zal ik in afzonderlijke paragrafen het werk bespreken van de belangrijkste prozaschrijvers

uit deze periode. Hierbij zal ik hen niet bij voorbaat indelen bij een van de twee stromingen, maar beperk ik me ertoe aan te geven in welke richting hun werk – of een deel hiervan – tendeert.

In 1898 verloor Spanje Cuba, Puerto Rico en de Filippijnen, de laatste koloniën van het land. Dat was niet alleen een economische klap – met name voor Catalonië – maar ook een morele, want Spanje was nu de laatste restjes van zijn koloniale grandeur kwijt. Er werd opvallend gelaten gereageerd op deze gebeurtenissen, en dat was, aldus een aantal schrijvers en intellectuelen die later de Generatie van '98 zouden worden genoemd, typerend voor de apathische zelfgenoegzaamheid en het corrupte politieke klimaat van de *Restauración*. Hun kritiek betrof dus niet zozeer *el desastre* zelf ('de ramp', zoals het verlies van de koloniën werd genoemd) als wel het uitblijven van maatregelen die dergelijke nationale calamiteiten in de toekomst moesten voorkomen. De vernoeming van deze schrijversgroep naar het rampjaar 1898 is daarom in feite tamelijk willekeurig. Zij dateert van 1913, toen een van de '98-ers, Azorín (pseudoniem van José Martínez Ruiz, 1873-1967), een serie artikelen publiceerde over een groep schrijvers die hij wilde onderscheiden van een jongere generatie. In 1910 had hij al iets dergelijks gedaan, maar nu gebruikte hij voor het eerst de naam 'Generatie van 1898', waartoe hij, naast zichzelf, onder anderen Ramón del Valle-Inclán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu en Rubén Darío rekende, de Nicaraguaanse peetvader van het *modernismo*, die in feite niet bij de Spaanse literatuur hoort, maar die dankzij diverse bezoeken aan Spanje – toen hij als ambassadeur van het *modernismo* optrad – en dankzij de vele contacten die hij hier maakte, bij de Spaanse literatuur werd ingelijfd (zie ook hoofdstuk 8). De belangrijkste kenmerken van de groep waren volgens Azorín het hierboven al genoemde politieke engagement en een sterke drang tot esthetische vernieuwing.

Azorín maakte geen onderscheid tussen de Generatie van '98 en het *modernismo*, maar zag de schrijvers die zich in het laatste decennium van de vorige eeuw begonnen te manifesteren als één groep. De tweedeling dateert van later, toen enerzijds het begrip 'Generatie van '98' werd versmald tot de groep schrijvers die zich met 'het probleem Spanje' bezighielden en anderzijds het *modernismo* werd beschouwd als de Spaanse pendant van de gelijknamige Spaans-Amerikaanse stroming (zie hoofdstuk 8). Tot de '98-ers werden onder meer Azorín, Pío Baroja en Miguel de Unamuno gerekend, tot de *modernistas* onder anderen Ramón del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez en Rubén Darío.

Zowel de *modernistas* als de schrijvers van de Generatie van '98 schreven vanuit een diep gevoel van onvrede met het 'officiële Spanje' (de overheid, de poli-

tiek) en de 'zuiver wetenschappelijke' overtuigingen van het positivisme die in de vorige eeuw zo'n sterk stempel op het westerse denken had gedrukt. Maar voor het overige staan de *modernistas* en de '98-ers, aldus sommige critici, diametraal tegenover elkaar. Zo is er bij de schrijvers van de Generatie van '98 geen sprake van een zucht naar het kosmopolitische, zoals bij de *modernistas*. Het gemeenschappelijke thema van de '98-ers was 'het probleem Spanje'. Zij stonden op de bres voor het 'echte Spanje', dat zij als een heilzame tegenhanger zagen van het 'officiële Spanje' (daarbij vergetend dat het 'officiële Spanje' eveneens deel uitmaakte van het 'echte Spanje'). Zij zochten niet naar concrete oplossingen voor de ernstige sociale, politieke en economische problemen, maar groeven in de Spaanse ziel. Zij deden dit vanuit de overtuiging dat Spanjes regeneratie – een veelgebruikte term in die tijd – niet in de eerste plaats een concrete, 'materiële' maar veeleer een geestelijke, metafysische aangelegenheid was. Onder invloed van de toen in zwang zijnde *Völkerpsychologie* gingen zij op zoek naar de essentie van het Spaanse volk, waarvan de droge, eindeloze, tijdloze hoogvlakte van Castilië een symbool zou zijn.

Er waren verschillende opvattingen over de toekomst van Spanje. Aanvankelijk was er bij een aantal auteurs, onder wie Miguel de Unamuno, een voorkeur voor europeanisering, maar al snel werd de nadruk gelegd op de bijzondere plaats die Spanje in Europa innam. Volgens Unamuno moest dat zo blijven: de 'eeuwige waarden' van Spanje – ascetisme, altruïsme, idealisme, mysticisme – moesten beschermd worden tegen het materialisme en utilitarisme die zich hoe langer hoe meer meester maakten van de moderne samenlevingen. Volgens aarts-pessimist Pío Baroja daarentegen waren de Spanjaarden reddeloos verloren: ze waren de achterlijke broertjes van de Noord-Europeanen en zouden dat blijven.

In tegenstelling tot wat de auteurs van de Generatie van '98 zelf wellicht meenden of hoopten, had hun werk geen direct maatschappelijk effect. Daarvoor was het te weinig op de actualiteit betrokken. Maar juist daardoor kon het de grenzen van de eigen tijd en plaats ontstijgen. In dit opzicht is het werk van de '98-ers dus wel degelijk kosmopolitisch: het geeft op singuliere wijze uitdrukking aan 'de crisis van het moderne', het wegvallen van een onvoorwaardelijk geloof (in een God, in een wetenschappelijke doctrine, in een bepaalde ideologie). In hun werk krijgt de moderne existentiële twijfel die hier het gevolg van is (en waarin onmiskenbaar de invloed van Schopenhauer en Nietzsche doorklinkt) een eigen, Spaanse stem.

Terwijl de *modernistas* op zoek waren naar schoonheid, zocht de Generatie van '98 (tevergeefs!) naar waarheid. Zingenot stond dus tegenover bespiegeling. Vandaar het sobere, kernachtige taalgebruik van de '98-ers, dat niet precies maar

precies wilde zijn. Het contrasteerde in dit opzicht fel met het rijkgeschakeerde, verfijnde taalgebruik van de *modernistas*. Maar anderzijds hebben de '98-ers en de *modernistas* ook iets gemeen: beiden wilden een nieuwe taal scheppen die korte metten moest maken met de retorische clichés en de verlepte stijlbloempjes die toen gebruikelijk waren in de literatuur. Maar de ideeën over hoe deze nieuwe taal eruit zou moeten zien, liepen zeer uiteen.

Een ander verschil is, tot slot, dat de *modernistas* zich vooral in de poëzie hebben onderscheiden, terwijl het belangrijkste genre voor de '98-ers de roman was.

Wat zijn nu de belangrijkste bezwaren die zijn geopperd tegen de 'uitvinding van '98', zoals een criticus het noemde? Er zijn bedenkingen geuit tegen de term 'generatie', omdat deze geen betrekking heeft op teksten maar op mensen: een generatie is geen beweging of stroming. Wie zo streng is, zou er dus ook voor moeten pleiten om de term 'de Generatie van '27' uit de literatuurgeschiedenis te schrappen, maar dat is een veel minder omstreden begrip (zie het volgende hoofdstuk). De reden is dat er onder de '27-ers een veel grotere consensus bestond over het bestaan van een groep dan bij de Generatie van '98, van wie sommigen (met name Pío Baroja) zelfs ronduit ontkenden daar deel van uit te maken. Het is overigens niet zo, zoals wel eens wordt beweerd, dat er geen onderlinge contacten tussen de '98-ers bestonden en dat zij geen gemeenschappelijke activiteiten ontplooiden. Zo is er de hechte vriendschap tussen Azorín en Pío Baroja en werden er rond 1900 verschillende (publicitaire) activiteiten ontplooid, waarbij ook Unamuno betrokken was. Het ontmoetingspunt was Madrid, waar de '98-ers – afkomstig uit verschillende delen van Spanje (Baroja en Unamuno: Baskenland; Azorín: de oostkust) – rond de eeuwwisseling woonden en werkten. Maar de werken die in de loop van de tijd als representatief voor de Generatie van '98 zouden worden beschouwd, werden geschreven in de periode waarin de schrijvers nauwelijks of geen contact meer met elkaar hadden.

Een ander bezwaar is dat 'de Generatie van '98' meer een klakkeloos geaccepteerde term is (een a-priori dus) dan het resultaat van een grondige tekstanalyse en -interpretatie (een conclusie). De term laat te weinig ruimte voor de onderlinge verschillen, niet alleen tussen de omvangrijke oeuvres van onder anderen Azorín, Pío Baroja en Miguel de Unamuno, maar ook binnen de afzonderlijke oeuvres van deze auteurs. En tenslotte zou, aldus de tegenstanders, het werk van de onder de noemer 'Generatie van '98' verzamelde schrijvers veel meer gemeen hebben met dat van de *modernistas* dan de strenge scheiding tussen deze groepen suggereert.

Het antwoord op de vraag of deze bezwaren voldoende reden zijn om 'de

Generatie van '98' als literair historisch begrip af te schaffen, hangt nauw samen met de vraag wat het alternatief is: in welke term(en) zou de literatuur van deze periode dan beschreven moeten worden? Hierover bestaat, zoals hierboven al is opgemerkt, nog steeds geen overeenstemming. Er zijn de afgelopen jaren steeds meer stemmen opgegaan die ervoor pleiten om het begrip *modernismo* als periodebegrip te gebruiken. Hieronder zouden dan zowel de schrijvers van het *modernismo* (in de enge, Spaans-Amerikaanse betekenis van het woord) als die van de Generatie van '98 begrepen moeten worden. Maar dan is *modernismo* zo ruim gedefinieerd, dat ook het werk van jongere generaties schrijvers (waaronder dat van de Generatie van '27) eronder zou vallen en is het begrip dus te weinig onderscheidend. Bovendien is de verwarring in internationale context dan compleet, omdat *modernismo* (in de brede zin van het woord) en modernisme elkaar dan deels wel en deels niet zouden overlappen.

Pío Baroja (1872-1956)

DAT Pío Baroja ontkende dat er zo iets als een Generatie van '98 bestond, is kenmerkend voor het individualistische, tegendraadse karakter van deze uit Baskenland afkomstige schrijver. Baroja deelde deze eigenschappen met de hoofdpersonen van veel van zijn romans, die vervreemd zijn van de samenleving en hun familie en die niet het houvast van een geloof of een levensovertuiging hebben. In het volle besef dat het menselijk bestaan geen hogere bestemming heeft, zien zij zich voor de taak gesteld het leven te leven omdat er nu eenmaal niets anders op zit. Een leven dat Baroja in Darwiniaanse termen ziet als een wrede, meedogenloze overlevingsstrijd. Tijdens de eerste jaren van zijn schrijverschap vond Baroja inspiratie in Friedrich Nietzsches vitale ideaal van de sterke mens die zich niet liet beperken door welke sociale, morele of religieuze normen dan ook en zich zo opgewassen wist tegen *La lucha por la vida* (*De strijd om het leven*, 1904-1905), zoals de titel van een romancyclus uit deze periode luidt.

Van deze cultus van het ik hebben alleen de meest wilskrachtigen profijt. Dit idee stuitte, in combinatie met het ontbreken van een ethiek, Baroja hoe langer hoe meer tegen de borst. Omstreeks 1910 traden de opvattingen van Arthur Schopenhauer (een van Nietzsches belangrijkste voorgangers) meer op de voorgrond: het leven was lijden, en daarom was het beter er afstand van te nemen. Baroja's ideaal was nu het bereiken van een staat van ataraxie, een zielerust die intreedt door het intomen van de blinde, onverzadigbare levensdrang die het wezen van de mens vormt en die Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* de wil heeft genoemd. Dit betekent niet dat Baroja's werk verstoken

raakte van 'actie' Romans als *Zalacaín el aventurero* (Zalacaín de avonturier, 1909) en *Las inquietudes de Shanti Andía* (De aspiraties van Shanti Andía, 1911) bewijzen het tegendeel. Deze zogenoemde avonturenromans zijn lange tijd populairder geweest dan Baroja's meer existentieel georiënteerde romans, waarin niet de daad maar het woord centraal staat. Maar niemand zal betwisten dat de eerste categorie het belangrijkste en interessantste deel vormt van Baroja's omvangrijke oeuvre (zesenzestig romans).

De voornaamste reden waarom Baroja tot de Generatie van '98 wordt gerekend, is zijn niets en niemand ontziende kritiek op het Spanje van zijn tijd. Typerend voor zijn pessimisme (en voor de houding van de '98-ers in het algemeen) is dat hij niet aangeeft hoe de situatie verbeterd zou kunnen worden. Net als Unamuno schreef Baroja in de eerste plaats over het individu, niet over de samenleving. Een ander 'typisch' '98-kenmerk is Baroja's eenvoudige, directe stijl. Hij was wars van elke literaire opsmuk en huldigde de romantische opvatting dat een schrijver iemand was met een bijzondere gave, die zich niet van allerlei retorische trucs diende te bedienen, maar eenvoudigweg 'spontaan' zijn ideeën op papier moest zetten. Een schrijver diende niet een methode, maar zijn eigen intuïtie te volgen. Baroja's thematiek daarentegen is allesbehalve romantisch, geworteld als zij is in de literatuuropvattingen van de negentiende-eeuwse realisten en naturalisten, voor wie de registratie van de werkelijkheid vooropstond. Maar Baroja vond wel dat een auteur zijn waarnemingen ongegeneerd kon kleuren met zijn persoonlijkheid en zijn ervaringen, terwijl hij bovendien meende dat de geconstrueerdheid van de negentiende-eeuwse roman afbreuk deed aan de realistische pretenties ervan. In de werkelijkheid bestaan geen zorgvuldig uitgewerkte plots, geen welomschreven karakters en, meer in het algemeen, geen betekenisvolle structuren of patronen, zo meende hij.

Baroja karakteriseerde de roman als 'een zak waarin plaats voor alles is.' Het hoeft daarom niet te verbazen dat zijn romans vaak zijn bekritiseerd vanwege hun slordige stijl en structuur. Er valt nog wel meer af te dingen op Baroja's ideeën over het realisme. Want of een schrijver zich daar nu bewust van is of niet, wanneer hij een verhaal maakt, brengt hij orde en structuur aan. Hij kan het tegendeel hooguit *suggereren* en de indruk wekken dat de loop der gebeurtenissen in zijn verhaal contingent is. Maar ook dat is het effect van een door de auteur bedachte constructie.

El árbol de la ciencia (De boom van de kennis, 1911) geldt als een van de prototypische romans van de Generatie van '98. De *desastre* van 1898 komt hierin zelfs expliciet ter sprake. De onverschillige reactie in Spanje op de nederlaag tegen de

Amerikanen en het verlies van de laatste koloniën verontwaardigt de centrale figuur van de roman: hij wist dat de Spanjaarden ongeschikt waren voor de wetenschap en voor de beschaving. Maar het kon kennelijk nog erger, want ze bleken zelfs niet de vurige patriotten te zijn waarvoor hij hen altijd had gehouden.

El árbol de la ciencia is doordrenkt van Baroja's kritiek op Spanje. De systematische wijze waarop hij hierbij te werk is gegaan, roept het naturalisme in herinnering. In aparte delen neemt hij de hoofdstad, een provinciestad en het platteland onder de loep. Verwantschap met het naturalisme klinkt eveneens door in de tweede alinea van het volgende fragment, al is anderzijds duidelijk dat voor Baroja de 'race, milieu et moment'-theorie geen dogma is:

DE STUDENTEN

In die tijd was Madrid nog maar een van de weinige steden die de romantische geest in stand hielden.

Het is buiten kijf dat alle volkeren een serie praktische formules voor het leven hebben, die voortkomen uit het ras, de geschiedenis en het fysieke en morele klimaat. Die formules, die speciale zienswijze, vormen een nuttig pragmatisme dat de dingen vereenvoudigt en tot de hoofdzaken terugbrengt.

Het nationale pragmatisme voldoet aan zijn plicht wanneer het de werkelijkheid vrije toegang verleent; maar als haar de toegang wordt onzegd, dan raakt een volk uit zijn normale doen, wordt de atmosfeer verstikkend en worden ideeën en feiten verdraaid. Het Madrid van jaren geleden leefde in een sfeer van verzinsels, residu van een oud pragmatisme dat zich niet had vernieuwd.

Andere Spaanse steden hadden zich enigszins rekenschap gegeven van de noodzaak zich om te vormen en te veranderen; Madrid bleef stilstaan, was niet nieuwsgierig, wenste niet te veranderen.

De Madrileense student, vooral die uit de provincie, kwam naar de hofstad met een Don Juan-achtige geest, met het idee zich te amuseren, te spelen, achter de vrouwen aan te gaan, in de veronderstelling dat hij, zoals de docent scheikunde het zei met zijn gebruikelijke aplomb, snel op zou branden in een te zuurstofrijke omgeving.

[...] De studenten van het einde van de negentiende eeuw kwamen naar de hoofdstad met de mentaliteit van een student van de zeventiende eeuw; ze koesterden de ijdele hoop om zoveel mogelijk in de voetsporen van Don Juan Tenorio te treden [...]. [40-41]

Zo begint het tweede hoofdstuk van het eerste deel van *El árbol de la ciencia*, getiteld 'Het leven van een student in Madrid'. De student in kwestie is Andrés Hurtado, de onbetwiste spil van de roman en door Baroja ooit gekarakteriseerd als een 'contrafigura mía' (een dubbelganger van mij). Hurtado ervaart het leven als 'lelijk, troebel, pijnlijk en ontembaar' en probeert 'een oriëntatie' te vinden, 'een waarheid die tegelijkertijd spiritueel en praktisch [is]'. Daarom begint hij Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781) en Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena*, 1851) te lezen.

Met deze filosofische lectuur begint de omslag van een *vida activa* naar een *vida contemplativa* die zich in de loop van de roman voltrekt. Deze ommekeer vloeit voort uit Hurtado's toenemende verbittering, wanhoop en pessimisme, die (mede) het gevolg zijn van zijn ontgoochelende ervaringen binnen zijn familie (waarin hij zich niet op zijn plaats voelt; bovendien raakt hij getraumatiseerd door de dood van zijn broertje) en in de samenleving (eerst gedurende zijn studie medicijnen, daarna tijdens de jaren dat hij als plattelandsdokter werkzaam is). Een cruciale rol in deze omslag speelt het lange gesprek dat Andrés Hurtado met zijn oom Iturrioz (eveneens een alter ego van Baroja) voert in het vierde deel van het boek, 'Inquisiciones' (Onderzoekingen) geheten. De handeling wordt stilgezet en alle aandacht is gericht op de filosofische gedachtenwisseling, die ook in letterlijke zin – dit deel staat precies in het midden van het boek – een centrale plaats in *El árbol de la ciencia* inneemt. Op de vraag van zijn oom of hij nog steeds op zoek is naar een levensfilosofie, antwoordt Hurtado:

'Ja. Ik zoek een filosofie die in de eerste plaats een kosmogonie is, een rationele hypothese over het ontstaan van de wereld; en in de tweede plaats een biologische verklaring voor het ontstaan van het leven en van de mens.'

'Ik betwijfel ten zeerste of je die zult vinden. Jij zoekt een synthese die de kosmologie en de biologie completeert; een verklaring van het materiële en het morele universum. Zo is het toch?'

'Ja.'

'En waar ben je deze synthese gaan zoeken?'

'Eh, vooral bij Kant en bij Schopenhauer.'

'Fout,' antwoordde Iturrioz. 'Lees de Engelsen; bij hen is de wetenschap gehuld in een pragmatisch jasje. Je moet die Duitse metafysici niet lezen; hun filosofie is als een alcoholische drank waarvan je dronken wordt maar die geen enkele voedingswaarde heeft. Ken je Leviathan van Hobbes? Je mag het van me lenen, als je wilt.' [167]

De twee centrale metaforen in het gesprek zijn de boom van het leven en de boom van de kennis. Iturrioz vindt Gods gebod aan Adam om af te blijven van de boom van de kennis prijzenswaardig, want deze boom droeg bittere vruchten en deed een verlangen naar vooruitgang ontstaan dat tot de vernietiging van de mens zou leiden. De mens had daarom veel beter Gods uitnodiging kunnen aanvaarden om naar hartelust van de andere boom te eten. Volgens Iturrioz zou God tegen Adam hebben gezegd: 'Eten jullie maar van de boom van het leven, wees maar als beesten, als zwijnen, wees egoïstisch, rol maar vrolijk over de grond [...].'

Hurtado heeft daarentegen een negatieve, Schopenhaueriaanse kijk op het leven, dat 'duister en blind [is], krachtig en sappig zonder rechtvaardigheid, zonder goedheid, zonder doel' en dat wordt bepaald door de blinde, onverzadigbare donkere wil. Maar dankzij zijn denkvermogen kan de mens deze wil neutraliseren. Vandaar Hurtado's gehechtheid aan de wetenschap, die volgens hem in staat is om in elk geval een deel van het universum te verklaren en te beschrijven. Een miniem deel, dat wel: niet meer dan een kootje van de mammoet, zoals hij het uitdrukt. Het heeft dus geen zin om, zoals de filosofie doet, te trachten het universum te beschrijven. Beter is het om, zoals de wetenschap doet, je te beperken tot het kootje van de mammoet. Volgens de vitalist Iturrioz daarentegen kan de wetenschap niets waars over de werkelijkheid onthullen, maar bestaat zij uitsluitend uit conventies. 'Foute' conventies, want zij halen het mysterie weg uit het leven en maken het steriel. Om dit te voorkomen moet de mens zijn dwaasheden en zijn illusies koesteren. Zij geven voedsel aan het leven.

Hurtado vertrekt naar een dorpje in de buurt van Burgos om daar als arts te gaan werken. Door de ervaringen en de indrukken die hij daar opdoet, krijgt zijn afkeer van het (Spaanse) leven ondraaglijke proporties. Weer is het Schopenhauers werk dat hem tot een oplossing inspireert: zijn ideaal is nu om zijn wil (in de Schopenhaueriaanse betekenis van het woord) te beteugelen en zo de staat van gemoedsrust te bereiken die door de Duitse filosoof (in navolging van de Griekse epicuristen en stoïcijnen) ataraxie werd genoemd.

Hurtado keert terug naar Madrid, treedt in het huwelijk en voorziet in zijn levensonderhoud als vertaler en schrijver van wetenschappelijke teksten. Dankzij de rust van het huwelijk en zijn werk – waarvoor hij de deur niet uit hoeft – is hij op weg naar 'het paradijs van de ongelovige': de ataraxie. Maar het verlangen van zijn vrouw naar een kind gooit roet in het eten: daarmee dringt 'het leven' weer Hurtado's bestaan binnnen. In de laatste pagina's van de roman stapelen de gebeurtenissen zich op: Hurtado's kind wordt dood geboren, enkele dagen later overlijdt zijn vrouw. Kort daarna neemt hij een fatale hoeveelheid gif in. En dan volgt de raadselachtige uitspraak van de huisdokter waarmee de roman besluit:

'Maar hij had iets weg van een voorloper.' Wilde Baroja hiermee zeggen dat Hurtado de nieuwe Spanjaard representeerde? Als dat zo is, bedoelde hij dat dan in positieve of in negatieve zin? Dit is in elk geval zeker: Andrés Hurtado is te veel een buitenstaander en heeft te veel pathologische trekken om te kunnen overtuigen als exemplarisch of representatief personage. Zijn zelfmoord heeft minstens zoveel met hemzelf als met 'het probleem Spanje' te maken.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

IN MIGUEL de Unamuno's eerste poëziebundel *Poesías* (Gedichten, 1907) staat 'Música' ('Muziek'), dat als volgt begint:

MÚSICA

¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma;
no, no la quiero;
no cierres mis heridas – mis sentidos –
al infinito abiertas,
sangrando anhelo.

[281]

*Muziek? Nee! Bedwelme mijn ziel niet
op die balsemzee;
nee, ik wil haar niet;
dicht mijn wonden niet – mijn zinnen –
open voor het oneindige,
verlangen bloedend.*

In dit gedicht bepaalde Unamuno zijn positie ten opzichte van het *modernismo*, dat muziek als de superieure kunstvorm beschouwde en probeerde haar zintuiglijke rijkdom naar de poëzie te transponeren. Maar, aldus Unamuno's strenge oordeel, muziek doet je wegdromen, verslapt de wil en staat het denken in de weg. Hij dichtte zijn zinnen een andere bestemming toe: het (kunnen) voelen van het lijden dat het gevolg is van het verlangen naar 'el infinito' (het oneindige).

Dit verlangen naar onsterfelijkheid was Unamuno's grote obsessie. Volgens hem is elk menselijk handelen er in wezen op gericht te bewijzen dat we onsterfelijk zijn. De diepste wens van de mens is zijn persoonlijke onsterfelijkheid. Maar de

rede ontkent dit verlangen en houdt de mens voor dat elk leven eindig is, dus ook dat van de mens. Deze voortdurende strijd tussen wil en rede die zich in de mens afspeelt, is wat Unamuno het tragische levensgevoel heeft genoemd in zijn filosofische essay *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Over het tragische levensgevoel in de mensen en de volkeren, 1912). Was voor de met Unamuno verwante Deense filosoof Kierkegaard (1813-1855) het geloof in God en in het eeuwige leven nog boven elke twijfel verheven, voor de Spaanse schrijver was dit geloof geen vanzelfsprekendheid meer, maar een wilsdaad. 'En als ik in God geloof, of althans in Hem geloof te geloven, dan is het bovenal omdat ik wil dat God bestaat [...]' (uit: 'Mi religión', 1907). De mens krijgt zijn onsterfelijkheid niet, maar moet haar willen en zelf tot stand brengen. *Creer* (geloven) is *crear* (scheppen).

Unamuno's aandacht was gefixeerd op 'de grote, eeuwige vragen van het hart', die naar zijn idee in de moderne tijd steeds meer in de verdrukking waren gekomen. Na aanvankelijk een warm voorstander van de europeanisering (lees: modernisering) van Spanje te zijn geweest, veranderde Unamuno na 1897, toen hij ten prooi viel aan een geestelijke crisis, van idee en vond hij juist dat Spanje zich moest (blijven) onderscheiden van zijn noorderburen. Deze waren zich na de Renaissance, de Reformatie en de Revolutie hoe langer hoe minder op de geest en de godsdienst (het eeuwige) gaan richten en steeds meer op de materie, de rede en de wetenschap (het tijdelijke, het aardse). Daartegenover stelde Unamuno wat hij de Spaanse filosofie noemt, die, zo schrijft hij in het laatste hoofdstuk van *Del sentimiento trágico de la vida*,

verwaterd en verspreid ligt in onze literatuur, in ons leven, in ons handelen, in onze mystiek vooral, en niet in filosofische systemen. Het is een concrete filosofie. [...] De copla's van Jorge Manrique, onze romances, de Quijote, Het leven een droom, de Opgang naar de Berg Karmel**, veronderstellen een opvatting van de wereld en het leven: een Weltanschauung und Lebensansicht. Onze filosofie kon zich moeilijk uitkristalliseren in die tweede helft van de negentiende eeuw, een onfilosofische, positivistische tijd, een tijd van techniek, historicisme en natuurwetenschap, eigenlijk een tijd van materialisme en pessimisme.*

[290/95-96]

* Toneelstuk van Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

** Commentaar van de mystieke dichter San Juan de la Cruz (1542-1591) op zijn gedicht 'Noche oscura'.

In hetzelfde hoofdstuk noemt Unamuno het quichottisme een kenmerkende uiting van de Spaanse filosofie,

de uiting van een strijd tussen het wereldbeeld volgens de rede van de wetenschap en het wereldbeeld dat wij willen op grond van ons geloof [...]. Don Quichot legt zich niet neer bij de wereld en haar waarheid, noch bij de wetenschap of de logica, de kunst of de esthetiek, de zedenleer of de ethiek. [297/110-111]

Don Quichot zette de werkelijkheid naar zijn hand door windmolens in reuzen en herbergen in kastelen te veranderen. Het hoongelach en de nederlagen die hij moest ondergaan, braken zijn geloof niet, aldus Unamuno, die op zijn beurt het quichottisme in praktijk brengt door de Don Quichot die aan het slot van Cervantes' roman tot inkeer komt de toegang tot zijn betoog te ontfemen: hij is, aldus Unamuno, niet de 'echte' Don Quichot, de Don Quichot van het quichottisme, de eigenschap waarin de grootsheid van Cervantes' personage is gelegen. En ook die van Spanje, dat niet in de wieg is gelegd voor de wetenschap. 'Que inventen ellos' (Laten zij – dat wil zeggen de moderne, geïndustrialiseerde landen – maar uitvindingen doen), zo luidt een van Unamuno's gevleugelde uitspraken. Spanje heeft daar geen talent voor, maar des te meer voor het quichottisme, dat Unamuno beschouwt als een

[...] complete methode, een complete epistemologie, een complete esthetiek, een complete logica, een complete ethiek, en vooral een complete religie, wat wil zeggen: een complete aeternistische, goddelijke economie, een complete hoop in het rationalistisch absurde.

[299/115]

Unamuno's intense, bijna pathologische verlangen naar onsterfelijkheid is vooralsnog in vervulling gegaan, al is dat om redenen waar hij zelf niet erg blij mee zou zijn geweest. Want het paradoxale geval doet zich voor dat de uitgesproken antimoderne Unamuno is ingelijfd bij wat hij ongetwijfeld het toppunt van nieuwlichterij en modieusheid zou hebben gevonden: het postmodernisme. Deze annexatie heeft hij te danken aan een klein deel van zijn omvangrijke oeuvre: het handjevol romans en novellen waarin Unamuno de grote existentiële vragen die hem obseederden, in de vorm heeft gegoten van een fascinerend spel met de ontologische grenzen tussen leven en droom, fictie en werkelijkheid, schrijver en personage. Het bekendste voorbeeld is *Niebla* (Nevel, 1914), aan het slot waarvan Unamuno zich-

zelf als personage opvoert. Hij krijgt bezoek van de hoofdpersoon van zijn roman, Augusto Pérez, die met de schrijver in discussie gaat. Augusto Pérez houdt zijn schepper voor dat deze voor zijn onsterfelijkheid volkomen afhankelijk is van zijn personages: alleen in hen zal hij kunnen voortleven. De parallel met Unamuno's ideeën over de verhouding tussen de mens en God is duidelijk: God is voor zijn (voort)bestaan afhankelijk van de mens. De mens is dus in zekere zin de schepper van God.

Abel Sánchez (*Abel Sánchez*, 1917) gaat over wat Unamuno later heeft omschreven als 'de afgrijselijkste tumor van het Spaanse ras': de afgunst, die volgens de schrijver bij geen ander volk zo sterk aanwezig is als bij de Spanjaarden. Joaquín Monegro is er de belichaming van. Zijn hele leven lang is hij ziekelijk jaloers op Abel Sánchez (wiens voornaam verwijst naar de zoon van Adam en Eva die door zijn jaloerse broer Kaïn werd vermoord). Joaquín en Abel kennen elkaar al vanaf de wieg. Abel is een zondagskind terwijl Joaquín zich moeizaam door het leven sleept. Net als de bijbelse Kaïn voelt Joaquín zich misdeeld. Hij begrijpt God niet: waarom heeft hij hem zo weinig en Abel zo veel gegeven? Het is maar een van de vele vertwijfelde vragen waarmee Joaquín zichzelf kwelt. Ze maken hem tot een typisch Unamuno-personage.

Joaquín's afgunst is pathologisch, want hij sluit zich af voor alles wat zijn overtuiging dat hij een geboren verliezer is, zou kunnen tegenspreken. Vandaar dat zijn visie op de werkelijkheid quichotteske trekken heeft: hij ziet wat hij wil of *moet* zien. En vandaar dat hij zo geobsedeerd is door Abel. Het succes van zijn vriend (op elk gebied: sociaal, amoureuus, maatschappelijk) is de gesel waarmee hij zichzelf kan kastijden. Zo krijgt hij de pijn die hij nodig heeft. Want zijn lijden is zijn leven. Zijn lijden biedt Joaquín bovendien een uitgelezen gelegenheid onsterfelijk te worden: hij zet het verhaal van de martelgang van zijn leven op papier, in de hoop dat zijn dochter of zijn kleinkinderen daar bekendheid aan zullen geven en hij zo voort zal blijven leven.

Deze hoop om via het woord voort te bestaan (en ook de overtuiging dat zijn buitengewone lijden hem tot een uitverkorene maakte) deelt Joaquín met zijn schepper, Unamuno. En om te besluiten met een andere opmerkelijke parallel: de betekenis die Unamuno het woord toedichtte, is verwant aan de rol die de *modernistas* in gedachten hadden voor de literatuur, die zij zagen als het middel bij uitstek om de uitverkoren mens te 'verheffen' tot het goddelijke. Maar dat middel mocht niet, zo verordende Unamuno, de ziel balsemen, zoals in het werk van de *modernistas* gebeurde. De ware weg naar het oneindige mocht alleen maar geplaveid zijn met doornen.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)

IN TEGENSTELLING tot de schrijvers van de Generatie van '98 bekommerde Ramón del Valle-Inclán zich rond de eeuwwisseling niet om 'het probleem Spanje'. Ook stond zijn exuberante manier van schrijven ver af van de sobere stijl van de '98-ers. De excentrieke schrijver voelde zich daarentegen wel aangetrokken tot het *modernismo*. Met name de afkeer van de 'gewone' wereld, het exotisme, de zucht naar esthetische verfijning, de aandacht voor zintuiglijk genot en de erotiek spraken tot zijn verbeelding. Toch is Valle-Inclán nooit een *modernista* in de strikte zin van het woord geweest. Daarvoor is zijn werk te zeer doortrokken van het groteske, het perverse en het morbide, kenmerken die later, in de periode van de *esperpento*, de overhand zouden krijgen.

Valle-Inclán wist op virtueuze wijze de artificiële, aristocratische schoonheid van het *modernismo* gestalte te geven. Zijn taal is prachtig van cadans, de woordenrijkdom verbluffend, het adjectiefgebruik ingenieus, terwijl de exotische elementen en de zintuiglijke indrukken even talrijk als verfijnd zijn. Geheel in de trant van het *modernismo* is bij Valle-Inclán de duisternis 'doorgeurd en lauwwarm', branden de kaarsen 'met kwijnende, droevige vlam', draagt de geliefde 'Turkse muiltjes', is haar haar een 'zwarte zijdegolf' en hangt er in haar slaapvertrek 'een lauwe geur'. Maar schijn bedriegt: deze sublieme *modernista*-schoonheid is niet zuiver, maar is gelaardeerd met verval, dood en perversiteiten. Deze combinatie maakt Valle-Incláns *modernismo* verwant aan het werk van fin-de-siècledecadenten als J.K. Huysmans, Oscar Wilde en Gabriele D'Annunzio.

Voorbeelden van Valle-Incláns decadente *modernismo* zijn te vinden in *Sonata de otoño* (Herfstsonate, 1902), het derde deel van de *Sonatas*-cyclus. De vier delen hiervan, genoemd naar de vier jaargetijden, bevatten de herinneringen van de markies de Bradomín, die nogal wat gemeen heeft met Valle-Inclán: hij is Galiciër, excentriek, Carlist, ijdel, vrouwengek, welbespraakt en eenarmig (Valle-Inclán moest een van zijn armen laten amputeren na een uit de hand gelopen caféruzie). De titel van de cyclus verwijst naar Rubén Darío's beroemde gedicht 'Sonatina' (zie hoofdstuk 8). Het gaat om een carnavaleske allusie, want het verlangen naar 'zuivere' erotiek van de prinses uit Darío's gedicht heeft in Valle-Incláns roman-cyclus plaatsgemaakt voor de onverzadigbare promiscuïteit van de markies.

De beginsituatie van *Sonata de otoño* doet denken aan die van het gedicht van Darío: een vrouw in een paleis verlangt naar haar geliefde. Maar de verschillen zijn veelzeggend voor de manier waarop Valle-Inclán het *modernismo* annexeerde: de vrouw (Concha) staat niet aan het begin maar aan het einde van haar (liefdes)leven (zij is stervende), terwijl de man die op weg is naar haar geen jonge,

mysterieuze prins is, zoals in Darío's gedicht, maar de markies de Bradomín, in lang vervlogen tijden haar minnaar en niet gespeend van perverse trekjes.

Net als 'Sonatina' speelt *Sonata de otoño* zich af in een van de (moderne) wereld geïsoleerde, aristocratische ruimte: de tuin en het paleis van Concha. Die hebben hun beste tijd gehad:

De tuin en het Paleis hadden die verheven, melancholieke ouderdom van de plaatsen waar ooit het beminnelijke leven van hofmakerij en liefde had plaatsgevonden. Onder het loof van die doolhof, op de terrassen en in de salons hadden de lachjes en de madrigalen gebloeid, toen de witte handen die op de oude portretschilderijen nauwelijks de kanten doekjes vasthouden, de blaadjes van de margrietten af trokken waarin de onschuldige geheimen van het hart schuilden. Schone en verre herinneringen! [31]

Het weerzien van de markies de Bradomín met Concha leidt tot een wederopbloei van hun liefde, waar vooral de markies profijt van heeft. Hij voelt zich buitengewoon aangetrokken door de verwelkte schoonheid van Concha. De dood die door haar lijkleke huid schemert, windt zijn decadente gemoed buitengewoon op:

Concha had de broze, zieke bleekheid van een Moeder der zeven Smarten, en ze was, uitgeteerd en uitgemergeld als ze was, zo mooi dat mijn ogen, mijn lippen en mijn handen ongekend genoten van datgene wat mij juist zo bedroefde. Ik moet bekennen dat ik me niet kan heugen in het verleden ooit zo bemind te hebben, ooit zo gek op haar te zijn geweest als die nacht. [27]

Het onherroepelijke verval waaraan niet alleen Concha en de markies, maar ook hun klasse – de aristocratie – ten prooi is gevallen, is voor hem uitsluitend aanleiding voor *geveinsd* verdriet. Zijn veinzerij heeft een heel concreet doel: goede sier maken bij de vrouw die hij begeert om heel andere redenen dan zijn mooie woorden suggereren.

Valle-Inclán's werk evolueerde steeds meer in de richting van een groteske, karikaturale voorstelling van de werkelijkheid vol morbide en perverse elementen. Deze ontwikkeling ging hand in hand met een toenemende betrokkenheid bij de problemen van zijn tijd. De Galicische schrijver introduceerde een nieuw genre: de *esperpento*, waarin het lelijke, misvormde en zieke niet langer de luizen in de pels

van het exquise, zinnestrelende *modernismo* zijn, maar zélf pels zijn geworden.

Valle-Inclán introduceerde de term *esperpento* in het toneelstuk *Luces de bohemia* (Bohème-lichten, 1920, definitieve versie 1924), waarin hij, doelend op de *esperpento*, schrijft: 'Het Spaanse tragische levensgevoel kan alleen gestalte krijgen met behulp van een systematisch misvormde esthetica.' Want: 'Spanje is een groteske misvorming van de Europese beschaving.'

In *Luces de bohemia* is de plaats van handeling niet, zoals in *Sonata de otoño*, een verre uithoek van Spanje waarin het grootse verleden met aristocratische grandeur zijn laatste adem aan het uitblazen is, maar het contemporaine, van misère doordrenkte centrum van het land: Madrid ergens tussen 1917 en 1920. De hoofdpersoon, Max Estrella, is een dichter. Maar in tegenstelling tot wat zijn naam suggereert ('estrella' betekent ster) is hij geen visionaire *modernista*-aristocraat, maar een blinde (!) armoedzaaiër voor wiens werk geen enkele belangstelling meer bestaat. Toch is Estrella in zekere zin wel degelijk een ziener: hij is de gids die de lezer een nacht lang rondleidt door Madrid en die hem laat zien hoe door en door verdorven de stad is. In Valle-Incláns toneelstuk neemt de kunstenaar dus nog wel degelijk een bijzondere plaats in.

Dit laatste is niet de enige echo (hoe ver en vervormd ook) van het *modernismo* die in *Luces de bohemia* is te horen. Zo is er een groepje jongeren die zich *modernistas* noemen maar die in werkelijkheid een stelletje luidruchtige praatjesmakers zijn die het rondhangen in cafés aanzien voor artisticeit. Rubén Darío zelf, de opperpriester van het *modernismo*, maakt een aantal malen zijn opwachting in het toneelstuk. Voor het laatst op de begrafenis van Max Estrella, waar hij de markies de Bradomín ontmoet, Valle-Incláns alter ego uit de *Sonatas*. Het belangrijkste onderwerp van gesprek is de dood. Zo laconiek als de hoogbejaarde Bradomín zich toont in het aangezicht van de dood ('Ik hoop onsterfelijk te worden dankzij mijn zonden'), zo huiverig en beducht is Darío ('Markies, de dood zou vaak heel beminnelijk kunnen zijn als die angstaanjagende onzekerheid er niet was').

Tijdens hun wandeling over het kerkhof noteert Darío af en toe iets op een envelop. Vlak voor ze afscheid van elkaar nemen, vraagt de markies de Bradomín naar deze pennevruchten:

De Markies: – Zijn dat versregels, poëzie, Rubén? Wilt u ze aan mij voorlezen?

Rubén: – Wanneer ik ze gezuiverd heb. Nu zijn ze nog wanstaltig.

[133]

Het heeft er veel weg van dat Valle-Inclán in deze passages het verschil wilde onderstrepen tussen zijn eigen opvattingen en die van de hogepriester van het *modernismo*. Darío gruwet van de smetten op het menselijk leven en de kunst, die hij alleen in volmaakte vorm accepteert: eeuwig, goddelijk, zuiver, ideaal. Valle-Inclán daarentegen is in zijn *esperpentos* juist op zoek naar het 'wanstaltige' en stelt het leven voor als een karikaturale, groteske vertoning.

De virtuoze pen van de Galicische schrijver spaart niets en niemand. De werkelijkheid, de mensen, de taal: alles wordt misvormd en vervormd tot een dierlijk carnaval van dood, verval en perversiteiten. Zo ook in *Tirano Banderas* (Banderas de tiran, 1926), dat als onderwerp de laatste twee dagen uit het leven van een prototypische Spaans-Amerikaanse dictator uit de negentiende eeuw heeft. In het begin van de roman wordt hij vergeleken met een mummie en heeft hij een 'hoofd van perkament'. Ook is hij 'een doodshoofd met een donkere bril en een priesterdas' in wiens 'mondhoeken altijd wat gifgroen speeksel zat'. Hij zit 'verstard als een heilige kraai' en is 'precies de karikatuur van een kerkuil'. In de laatste vergelijking wordt zijn mens-zijn in het kwadraat gedegradeerd: de tiran is geen dier maar de *karikatuur* van een dier.

Net als in de *Sonatas* is ook in *Tirano Banderas* de Spaanse aristocratie vertegenwoordigd. Maar haar verval wordt nu gekenmerkt door een Fellini-achtige overdaad in plaats van door het raffinement en de fijnzinnigheid van het fin de siècle. Moest de perversie van de markies de Bradomín in de *Sonatas* bij wijze van spreken tussen de regels worden gelezen, in *Tirano Banderas* staat zij volop in de schijnwerpers. Bijvoorbeeld in het volgende fragment:

De Spaanse Delegatie was vele jaren gevestigd in een kast van een huis met een betegelde façade en beglaasde Salomonische houten balkonnetjes, naast de wat achteraf gelegen Franse vijver die vanwege een pikante traditie de Spiegel van de Onderkoningin werd genoemd. Baron van Benicarlés, de Gevolmachtigde Gezant van Zijne Katholieke Majesteit, had ook zijn zinnen gezet op een pikant, ongezond mysterie, net als die onderkoningin die zich destijds keer op keer in de spiegel in haar tuin bekeek, met wellustige fantasieën op haar voorhoofd. Zijne Excellentie Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Baron van Benicarlés en Ridder in de Orde van Ronda babbelde als een behaagzieke oude vrijster en dribbelde als een ballerina. De volumineuze, glimmende, sullige man, die dol was op smoezen en konkelfoezen, droop van de valse stroperigheid: zijn handen en nek waren een en al vetkussen: hij sprak met Franse neus-

klanken en wiegde onder zijn vlezig oogleden een kille droom van perverse literatuur: hij was een verwaande diplomatieke kwast, een literaire snob, een liefhebber van decadente cenakels met het ritueel en metrum van het Franse koorboek. De schaduw van de vurige onderkoningin keek, achter in de tuin verscholen, naar het minnefeest zonder vrouwen en huilde vele malen, niet begrijpend, afgunstig, terwijl ze haar handen voor haar gezicht hield. [49-50/47-48]

Het aristocratische milieu en de exquise ambiance waarin het zich afspeelt (de 'beglaasde Salomonische houten balkonnetjes'; de 'Franse vijver') lijken op het *modernismo* te zinspelen. Maar het esthetische raffinement van het *modernismo* wordt onderuitgehaald door de karikatuur van de *esperpento*.

Er is veeleer sprake van een accentverschuiving dan van een aardverschuiving. Want ook in de *Sonatas* waren al *esperpento*-elementen aanwezig, terwijl in de *esperpentos* talrijke sporen van het *modernismo* zijn te vinden: naast de aanwezigheid van Rubén Darío in enkele werken en de aristocratische ambiance in sommige passages zijn er het buitengewoon vernuftige adjectiefgebruik, het barokke vocabulaire en de zintuiglijke effecten. Anders gezegd: in alle werken van Valle-Inclán zijn *modernismo*-elementen en *esperpento*-elementen te vinden, zij het in verschillende doseringen.

Chronologie

- 1897 Miguel de Unamuno raakt ten prooi aan een geestelijke crisis, die ingrijpende gevolgen voor zijn werk zal hebben
- 1898 *El desastre*: Spanje verliest Cuba, Puerto Rico en de Filippijnen, de laatste koloniën die het land nog bezat
- 1902 Met de bestijging van de troon door Alfons XIII eindigt de betrekkelijk stabiele periode van de *Restauración*. — Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño*
- 1904-05 Pío Baroja, *La lucha por la vida* (romancyclus)
- 1907 Begin van de Marokkaanse oorlog, die op veel weerstand onder de bevolking stuit en tot 1917 zal duren — Miguel de Unamuno, *Poesías*
- 1909 De *Semana trágica* (Bloedige week) in Barcelona. Naar aanleiding van de onrechtvaardige, discriminerende oproep van reservisten voor de oorlog in Marokko wordt er in Barcelona een algemene staking afgekondigd, die door toedoen van extreem links en de anarchisten uitmondt in een gewelddadige opstand — Pío Baroja, *Zalacaín el aventurero*
- 1911 Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*; *Las inquietudes de Shanti Andía*
- 1912 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*
- 1913 Azorín publiceert een serie artikelen over een groep schrijvers die hij de Generatie van '98 noemt
- 1914 Aanvang van de Eerste Wereldoorlog. Spanje blijft neutraal — Miguel de Unamuno, *Niebla*
- 1917 Crisisjaar. Demonstraties, rellen en stakingen als gevolg van de crisis op politiek gebied (instabiele regering), militair gebied (de oorlog in Marokko; conflicten met de regering) en economisch gebied (onaanvaardbare stijging van de kosten van het levensonderhoud) — Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez*
- 1924 Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia* (definitieve versie)
- 1926 Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*

De historische avant-garde en de Generatie van '27

De avant-garde in Spanje

EVENALS DE rest van Europa kwam Spanje in de jaren tien en twintig in de greep van een radicale vernieuwingsdrang in de kunst en de literatuur. Niet alleen in de twee grote centra (Barcelona en Madrid) maar ook daarbuiten (Andalusië, Aragón, Gallicië, Extremadura, Mallorca) vormden zich groepjes van geestverwanten die op de barricaden stonden voor een nieuwe kunst. Hun activiteiten speelden zich voor een groot deel af in tijdschriften, die in deze periode als paddestoelen uit de grond schoten en die, zoals het hoort in turbulente periodes, meestal een kortstondig bestaan waren beschoren.

Een van deze tijdschriften is *Prometeo*, dat van 1908 tot 1912 onder hoofdredacteurschap stond van Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Gezegend met een feilloos instinct voor wat nieuw en belangrijk was, deed hij in *Prometeo* verslag van de geruchtmakende presentatie van Marinetti's Futuristisch Manifest in Parijs in 1909, waarmee het futurisme – de eerste avant-gardestroming – werd gelanceerd. In 1910 publiceerde Gómez de la Serna in hetzelfde tijdschrift het 'Proclama futurista a los españoles' (Futuristisch Manifest voor de Spanjaarden).

Gómez de la Serna ontpopte zich al snel tot Spanjes meest enthousiaste en opvallende pleitbezorger van de Europese avant-gardebewegingen. Hij was niet alleen actief als schrijver – hij beoefende zo ongeveer elk genre – maar ook als organisator. Legendarisch zijn de literaire *tertulias* (bijeenkomsten) die hij in het Madrileense Café Pombo organiseerde, waar heftig werd gedebatteerd over de aardverschuivingen die op dat moment in de kunst en de literatuur plaatsvonden.

Het bekendste deel van zijn oeuvre zijn de *greguerías*, kernachtige uitspraken die een nieuwe, verrassende kijk op de dingen willen geven. In een van de duizenden die hij schreef (los, maar ook verwerkt in zijn romans) definieerde Gómez de la Serna de *greguería* als 'de voetzoeker van de gedachte'. Ook gebruikte hij de volgende formule: metafoor + humor = *greguería*. De meeste *greguerías* maken nu

een gedateerde indruk of zijn geslonken tot een platitude of een flauw woordgrapje: 'De beul is gelijk aan de antropofaag: beiden doden om te eten.' 'Benzine is de wierook van de beschaving.' 'Een witgeschilderde auto is geen auto maar een badkamer.' 'De M zal zich altijd superieur voelen aan de N.' Maar sommige weten nu in elk geval nog een glimlach aan de lezer te ontlokken: 'De woestijn kamt zich met de wind; het strand met het water.' 'Zwaluwen zetten de lucht tussen aanhalingstekens.'

Gómez de la Serna was misschien meer een tomeloze en virtuoze kunstjesmaker dan een kunstenaar. Het absurdisme van zijn werk neigt naar het maniëristische. Zijn extravagante imago was misschien wel zijn belangrijkste creatie, zodat het niet hoeft te verbazen dat hij na zijn vertrek uit Spanje naar Argentinië in 1936 snel in de vergetelheid raakte. Maar zijn betekenis als verspreider van de ideeën van de Europese avant-gardebewegingen in de jaren tien en twintig in Spanje kan moeilijk worden onderschat. En ook als schrijver heeft hij wel degelijk hier en daar sporen achtergelaten. Zo klinken zijn *greguerías* een enkele keer door in de poëzie uit de jaren twintig van de Generatie van '27, de dichtersgroep die centraal staat in dit hoofdstuk. Een voorbeeld is de tweede strofe van het volgende gedicht van Gerardo Diego:

GUIARRA

Habrá un silencio verde
todo hecho de guitarras destrenzadas.

La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua.

(UIT: IMAGEN, 1922) [63]

GITAAR

*Er zal een groene stilte zijn,
gemaakt van ontvlechte gitaren.*

*De gitaar is een put
met wind in plaats van water.*

Behalve Ramón Gómez de la Serna was ook de filosoof José Ortega y Gasset (1883-1955) een belangrijke intermediair in deze periode. Ortega y Gasset is een van de weinige Spaanse schrijvers van de twintigste eeuw voor wiens werk ook buiten de Spaanse grenzen grote belangstelling was. In de jaren dertig, veertig en vijftig werden tientallen boeken van hem vertaald, ook in het Nederlands. Het bekendst is *La rebelión de las masas* (*De opstand der horden*, 1930), een van de meest invloedrijke essays van het Europese interbellum. Ortega waarschuwde in dit talloze malen herdrukte boek dat de passieve, uniforme massa steeds meer invloed kreeg in de moderne samenlevingen. Zo ontstond een klimaat waarin totalitaire ideologieën als het communisme en het fascisme goed konden gedijen. Om het verval tegen te houden zou een selecte, aristocratische minderheid het voor het zeggen moeten krijgen, zo meende Ortega.

Hetzelfde elitaire denken is te vinden in *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (*De ontmenselijking van de kunst en ideeën over de roman*, 1925), waarin de Spaanse filosoof de *arte nuevo* onder de loep neemt (en dus niet propageert, zoals sommigen ten onrechte menen). De massa zal, aldus Ortega, nooit wennen aan de *arte nuevo* en haar nooit begrijpen, omdat hierin *lo humano* (het menselijke) ontbreekt. De nieuwe kunst is 'een artistieke kunst', dat wil zeggen anti-mimetisch. In plaats van te proberen de werkelijkheid 'na te bootsen' stelt zij het 'zuiver artistieke materiaal' centraal. Lijnen, kleuren, klanken, woorden: ze verwijzen niet naar de werkelijkheid maar vormen zelf een werkelijkheid.

Dit laatste geldt volgens Ortega voor elk kunstwerk zolang men maar op de juiste manier kijkt, luistert of leest. Wie bijvoorbeeld in Titiaans schilderij van Karel V alleen maar Karel V ziet, zoals de massa doet, kijkt niet goed. Want het schilderij is fictie, kunst. Portret en geportretteerde zijn twee heel verschillende dingen, aldus Ortega. De geportretteerde behoort tot de werkelijkheid, het portret tot de kunst. Maar is in dit voorbeeld van 'oude kunst' een mimetische interpretatie in elk geval nog mogelijk, in het geval van de *arte nuevo* is dat niet meer het geval.

In *Ideas sobre la novela*, het tweede deel van het boek, spitst Ortega zijn opvattingen toe op de roman. Typische kenmerken van het realisme (plot; gedetailleerde beschrijvingen) verwijst hij naar het tweede plan. Een roman moet niet vertellen, maar laten zien. Waar het om gaat zijn de personages, de sfeer, de psychologie. Niet de belevenissen van Don Quichot en Sancho Panza zijn belangrijk, maar hun wezen.

Ortega lijkt hier een minder radicaal standpunt in te nemen dan in het eerste deel, *La deshumanización del arte*, waarin hij zich op de beeldende kunsten, de muziek en de poëzie concentreert. Want ook al meende Ortega dat de roman een

aparte werkelijkheid diende te vormen, strikt genomen wijst hij in *Ideas sobre la novela* de mimetische literatuuropvattingen niet af maar nuanceert hij ze. Maar het meningsverschil met Pío Baroja, dat de aanleiding voor Ortega was om *Ideas sobre la novela* te schrijven, bleef bestaan.

In 1923 richtte Ortega y Gasset het zeer invloedrijke tijdschrift *Revista de Occidente* op, dat niet alleen vanwege zijn algemeen culturele karakter maar ook vanwege zijn duurzaamheid (het verschijnt nog steeds) te vergelijken is met *De Gids*. *Revista de Occidente* zette hoog in: het wilde nieuwe, belangrijke ontwikkelingen op het gebied van kunst, literatuur en wetenschap ontsluiten voor Spanje (en deed dat ook voor Spaans-Amerika, waar het tijdschrift eveneens werd gelezen). Een dergelijke doelstelling had ook de Residencia de Estudiantes in Madrid, een soort alternatieve universiteit waar vooraanstaande kunstenaars, filosofen en wetenschappers uit binnen- en buitenland werden uitgenodigd om lezingen te houden en waar jonge kunstenaars als Salvador Dalí, Luis Buñuel en Federico García Lorca elkaar ontmoetten. De bloeitijd van de Residencia de Estudiantes, bolwerk van vooruitstrevendheid en liberalisme, viel opmerkelijk genoeg samen met de dictatuur van generaal Miguel Primo de Rivera, die in 1923 met instemming van koning Alfons XIII de leiding van het land in handen nam en tot 1930 dictator van Spanje was.

In 1925 was de Franse dichter Louis Aragon te gast in de Residencia de Estudiantes. Hij hield er een vurig pleidooi voor het surrealisme. In het radicale standpunt van deze nieuwe avant-gardestroming weerklonken de door het futurisme en dadaïsme verdedigde ideeën: alles moest anders. De oude beschaving moest vernietigd worden. Uit haar as zou niet alleen een nieuwe kunst, maar ook een nieuw leven verrijzen. Aragons lezing ontlokte gereserveerde reacties in literaire kringen en dat is illustratief voor de houding van veel Spaanse schrijvers ten aanzien van de avant-garde in het algemeen. Niet dat het heeft ontbroken aan avant-gardestromingen in Spanje, maar ze waren – zoals de kortstondige bloeiperiode van het *creacionismo* en het *ultraísmo* (zie hoofdstuk 9) aan het einde van de jaren tien aantoonde – geen lang leven beschoren. En wat nog veel belangrijker is: deze stromingen hebben geen diepe sporen achtergelaten in de literatuur.

Toch is de historische avant-garde (de gebruikelijke verzamelnaam van stromingen als futurisme, dadaïsme, surrealisme, *creacionismo*, *ultraísmo*) van doorslaggevende betekenis geweest voor de ontwikkelingen in de Spaanse literatuur van deze periode. De radicale opvattingen en de autonomie die voor de kunst werd opgeëist, droegen er in hoge mate toe bij dat er een klimaat van vrijheid en creativiteit ontstond dat met name voor de Spaanse poëzie buitengewoon stimulerend was. Het opmerkelijke is dat deze vrijheid niet werd gebruikt om ostentatief

met het verleden te breken, maar om traditie en vernieuwing hand in hand te laten gaan. Dit eclecticisme is het voornaamste gemeenschappelijke kenmerk van de dichters van de Generatie van '27, die de belangrijkste Spaanse poëzie sinds de Gouden Eeuw (Francisco de Quevedo, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Lope de Vega) hebben geschreven. Hun grote invloed is tot op de dag van vandaag voelbaar in de Spaanse poëzie.

De Generatie van '27 ontleent haar naam aan een van de 'oude' invloeden. In 1927 was het driehonderd jaar geleden dat Luis de Góngora (1561-1627) was overleden. Deze barokdichter werd toen vrijwel genegeerd door de officiële, academische circuits. Het gerucht ging dat de Real Academia de la Lengua Española zijn sterfdag onopgemerkt voorbij zou laten gaan. Daarom nam een aantal auteurs het heft in eigen handen: ze organiseerden een legendarische herdenkingsmanifestatie in het Ateneo van Sevilla, hielden lezingen, bezorgden kritische edities van zijn werk, schreven over hem en stelden een bloemlezing met werk van door Góngora beïnvloede schrijvers samen. Dankzij hun inspanningen werd Góngora in ere hersteld: na 1927 betwist niemand meer dat Góngora een van de grote Spaanse dichters van de Gouden Eeuw is. En met de Real Academia kwam het later ook allemaal weer goed. In 1927 bewaterde een van de '27-ers (Rafael Alberti) provocatief de muren van de Real Academia, ruim veertig jaar later (in 1968) werd een andere '27-er (Dámaso Alonso) directeur van ditzelfde gezaghebbende instituut.

Op de foto's die tijdens de diverse Góngora-manifestaties zijn genomen, staat de pasgeboren groep afgebeeld. Naast Alberti en Alonso zijn hierop onder meer Gerardo Diego, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Jorge Guillén en Rafael Alberti te zien. Zij zijn, samen met Vicente Aleixandre, Luis Cernuda en Emilio Prados, de belangrijkste dichters van de groep. Vijf jaar later, in 1932, kwam het geboortekaartje, want toen stonden zij voor het eerst samen in één boek: *Poesía española. Antología 1915-1931*, een door Gerardo Diego aan de hand van een enquête onder dichters samengestelde bloemlezing (waarin overigens ook werk van de oude meesters Miguel de Unamuno, Antonio Machado en Juan Ramón Jiménez was opgenomen).

Het ludieke, opstandige karakter van de Góngora-herdenking doet denken aan de wijze waarop de avant-gardebewegingen zich toen manifesteerden. Maar er is een essentieel verschil: in tegenstelling tot de avant-gardistische 'happenings' hadden de Góngora-manifestaties maar in beperkte mate een programmatische betekenis. Góngora was meer een symbool van tegendraadsheid dan een leermeester. In zijn autobiografie *La arboleda perdida* (Het verloren bomenplekje, 1959) schrijft Rafael Alberti hierover: 'Toen we de strijd eenmaal hadden gewonnen, onderwierpen we ons aan niemand, zelfs niet aan Góngora. [...] De Gongoriaanse besmetting [...] duurde nauwelijks langer dan het herdenkingsjaar.'

De dichters van de Generatie van '27 waren wars van dogma's. Wat hen bond waren gemeenschappelijke esthetische voorkeuren en onderlinge contacten. Om met het laatste te beginnen: de centrale ontmoetingsplaats was Madrid (en in het bijzonder natuurlijk de Residencia de Estudiantes). Een andere ontmoetingsplaats waren de periodieken waarin zij publiceerden, zoals Ortega's *Revista de Occidente* en door henzelf opgerichte tijdschriften als *Carmen* en *Litoral*. Maar manifesten schitterden door afwezigheid. 'Er was geen programma,' zo schreef Jorge Guillén in een terugblik. 'Er zijn dialogen, brieven, wandelingen, maaltijden, vriendschappen in het licht van Madrid [...].'

Guillén is niet de enige die na de Burgeroorlog zijn herinneringen aan de onderlinge vriendschappen en contacten op schrift stelde. Vandaar dat de groep door sommigen ook wel de Generatie van de vriendschap is genoemd. Het is zelfs niet onmogelijk dat deze dichters zonder deze memoires en beschouwingen niet als groep de geschiedenis zouden zijn ingegaan. Want de diversiteit is groot. Zo is er de plastische, euforische lof van het moment van Jorge Guillén (1893-1984); de bittere tegenstelling tussen *La realidad y el deseo* (De werkelijkheid en het verlangen) die Luis Cernuda (1902-1963) beheerste (hij schaarde al zijn poëzie onder deze titel); de heftige strijd met God die Dámaso Alonso (1898-1990) in zijn gedichten uitvocht; de kameleontische veelzijdigheid van Gerardo Diego (1896-1987); de kosmische dimensie die Vicente Aleixandre (1898-1984) aan het menselijk bestaan wist te geven; de verfijnde liefdespoëzie van Pedro Salinas (1891-1951); het aanstekelijke gevoel voor theater van Rafael Alberti (1902); de van doodsangst en zinderende, gefrustreerde verlangens vervulde poëzie van Federico García Lorca (1898-1936). Daarnaast zijn ook in de afzonderlijke werken van een aantal dichters (Alonso, Alberti, Diego, García Lorca) grote verschillen te zien. Alle reden dus om de vraag te stellen welke esthetische voorkeuren deze dichters met elkaar deelden.

Uit de eigen tijd waren, zoals hierboven al is opgemerkt, in de eerste plaats avant-gardebewegingen als het *creacionismo*, het *ultraísmo* en het surrealisme van invloed op de Generatie van '27. Zij stimuleerden de vrijheid om te experimenteren, in vorm en verbeelding. Maar het irrationele en onirische werden eerst door het strenge zelfbewustzijn van deze dichters gezeefd voordat het op papier kwam. Hierin toont zich de invloed van de *poesía pura* van Juan Ramón Jiménez (wiens verstand altijd op scherp stond wanneer hij schreef) en met de *poésie pure* van Paul Valéry (in 1924 te gast in de Residencia de Estudiantes).

Van de klassieke Spaanse invloeden is Luis de Góngora al genoemd. Zijn werk behoort, samen met dat van onder anderen Fray Luis de León, San Juan de la Cruz

en Quevedo, tot de *poesía culta* waarnaar de Generatie van '27 teruggreep. De herwaardering van Góngora c.s. door de '27-ers vertoont een opvallende gelijkenis met die van de Metaphysical Poets (John Donne, George Herbert, Andrew Marvell) door T.S. Eliot, eveneens in de jaren twintig. In beide gevallen is geen sprake van een breuk met het verleden maar, integendeel, van een poging de traditie op te nemen in het (moderne) heden. In feite komt de poëtica van de Generatie van '27 dus dicht bij de buurt van het Europese modernisme (niet te verwarren met het *modernismo*) dan van de historische avant-garde.

De ondogmatische instelling en veelzijdige voorkeur van de '27-ers komen ook naar voren in hun affiniteit met de volkspoëzie van de *Cancioneros* en de *Romanceros* en met de neo-traditionalistische poëzie van Gil Vicente en Lope de Vega, waaruit zij eveneens hebben geput. Zo blies Rafael Alberti in zijn succesvolle debuut *Marinero en tierra* (Matroos aan wal, 1925) verschillende traditionele vormen nieuw leven in. De volkse herkomst van veel gedichten in dit legendarische debuut is onmiddellijk duidelijk: ze zijn kort, eenvoudig van structuur en taal, elementair van beeldspraak en vol herhalingen. Een voorbeeld dat in geen enkele bloemlezing ontbreekt, is het volgende, titelloze gedicht:

El mar. La mar.	<i>De zee. De zee.</i>
El mar. ¡Sólo la mar!	<i>De zee. Alleen de zee!</i>
¿Por qué me trajiste, padre, a la ciudad?	<i>Waarom moest ik naar de stad, vader, met je mee?</i>
¿Por qué me desenterraste del mar?	<i>Waarom heb je me opgegraven uit de zee?</i>
En sueños, la marejada me tira del corazón. Se lo quisiera llevar.	<i>De deinende golven trekken in dromen aan mijn hart. Graag namen ze het mee.</i>
Padre, ¿por qué me trajiste acá?	<i>Vader, waarom moest ik weg van zee?</i>
[51]	[11]

Zeker voor wie iets van het persoonlijk leven van Alberti weet, is dit gedicht een open boek: op lichtvoetige wijze geeft Alberti uitdrukking aan het verdriet dat hij voelt omdat hij zijn aan de Andalusische zee gelegen geboortedorp moest verlaten

toen zijn ouders naar een grote stad in het binnenland (Madrid) verhuisden. De herinneringen aan zijn jaren aan zee en de stadsbeelden van nu worden gekleurd door het weemoedige besef van de ik dat hij niet meer is waar hij wil zijn: bij het water, het strand, de lucht, de ruimte, de vrijheid. Maar het geciteerde gedicht suggereert, in de Spaanse versie althans, dat er naast deze biografische laag ook nog een Freudiaanse ondergrond is. In het sleutelwoord 'mar' klinkt immers het woord 'madre' door, zowel in de klank als in symboliek. Voeg hierbij het feit dat niet beide ouders maar alleen de vader de schuld krijgt van de pijn van de ik, en het zal duidelijk zijn dat dit gedicht ook als een variant op het Oedipus-thema kan worden geïnterpreteerd. Alberti's gedicht gaat dus niet alleen over het gedwongen afscheid van de geboortestreek, maar ook over het gedwongen afscheid van de moeder.

De periode van de *deshumanización*

HET WERK van de Generatie van '27 wordt doorgaans in twee perioden verdeeld: de periode van de *deshumanización* (ruwweg de jaren twintig) en de hierop volgende periode van de *rehumanización* (hermenselijking). Voordat de contouren van deze twee periodes worden geschetst dient benadrukt te worden dat er geen sprake is van een ommekeer. In het werk van de meeste dichters is niet zozeer sprake van een breuk als wel van een verschuiving in de poëtische opvattingen.

De door Ortega y Gasset gemunte term *deshumanización* is enigszins verwarrend. Zoals al is opgemerkt, waren de leden van de Generatie van '27 geen avant-gardistische schrijvers in de strikte zin van het woord (met uitzondering van Gerardo Diego aan het begin van zijn carrière). Waar ze zich van afkeerden, was niet *de* traditie maar bepaalde tradities, zoals de postromantiek na Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Ze distantieerden zich van alles wat sentimenteel, gezwollen, maniëristisch, routineus en anekdotisch was. 'Ontmenselijking' betekent in hun geval dus dat zij de poëzie wilden bevrijden van alle persoonlijke, morele en anekdotische ballast. Niet de dichter was belangrijk maar het gedicht. Dit betekende niet dat zij al het menselijke uit hun gedichten banden, maar wel dat poëzie in de eerste plaats poëzie moest zijn. Weg met de spontane gevoelspoëzie, leve de schoonheid van metaforen die 'vrij van de sterfelijke werkelijkheid zijn', zoals Federico García Lorca het omschreef in zijn lezing over Góngora. Enkelen van hen spraken van *poesía pura* (zuivere poëzie) en getuigden daarmee van hun schatplichtigheid aan Juan Ramón Jiménez. Het gedicht diende uiterst precies van taal te zijn en de metafoer moest als een beeldhouwwerk zijn: solide en autonoom. Dat het resultaat geen puur formele, 'ontmenselijke' kunst hoefde te zijn, kan het

volgende gedicht van Jorge Guillén laten zien, dat voor het eerst in *Poesía española (contemporáneos)* (1934) verscheen, een herziene uitgave van de hierboven genoemde bloemlezing *Poesía española* van Gerardo Diego:

PERFECCIÓN

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

[250]

VOLMAAKTHEID

*Gekromd staat het firmament
Compact blauw over de dag.
Twaalf uur in de middag, moment
Van afgeronde pracht.
Alles is koepel. Als spil
Rust de roos die zelf niets wil.
Ze beheerst een zon op 't heetst.
En het heden is zo sterk zichzelf
Dat de voet al gaand iets beseft
Van de gaafheid van de planeet.*

[261]

Guillén zoekt niet naar betekenissen achter de dingen, maar blijft aan de oppervlakte. Net als Paul van Ostaijens Marc die 's morgens de dingen groet, verbaast hij zich over wat zich aan hem voordoet. Guillén is niet geïnteresseerd in het wezen der dingen, maar in de momenten waarop de wereld als het ware opnieuw wordt geboren. Het ogenblik waarop de werkelijkheid zich aan hem openbaart en het

gevoel van gelukzaligheid dat hij hierbij ervaart, stollen tot gedichten die de visualiteit en de soliditeit van beeldhouwwerken hebben.

Lijnrecht tegenover Guilléns omarming van het leven staat het grote lijden in Rafael Alberti's *Sobre los ángeles* (Over de engelen, 1929). Dat ook deze bundel – die overigens is opgedragen aan Guillén – tot de periode van de *deshumanización* behoort, laat zien hoe ruim de grenzen van dit begrip zijn. *Sobre los ángeles* wordt vaak in één adem met het surrealisme genoemd. Maar er kan hooguit sprake zijn van verwantschap, want Alberti kende naar eigen zeggen het surrealisme toen nog nauwelijks. De coherentie in veel gedichten (de regelmaat in klank, in het aantal lettergrepen per versregel, in de syntaxis, in de semantische structuur) wijst er bovendien op dat het onbewuste in elk geval niet als enige aan het woord is.

De engelen uit de titel zijn de duistere krachten (kwade én goede) die in het diepst van de ziel van de ik een strijd op leven en dood leveren. Zijn ziel is niet meer van hem, maar van de engelen. Hij is een 'ángel desconocido' (onbekende engel) geworden, in de eerste plaats voor zichzelf:

EL ÁNGEL DESCONOCIDO

¡Nostalgia de los arcángeles!
 Yo era...
 Miradme.
 Vestido como en el mundo,
 ya no se me ven las alas.
 Nadie sabe cómo fui.
 No me conocen.
 Por las calles, ¿quién se acuerda?
 Zapatos son mis sandalias.
 Mi túnica, pantalones
 y chaqueta inglesa.
 Dime quién soy.
 Y, sin embargo, yo era...
 Miradme.

[249-250]

DE ONBEKENDE ENGEL

Nostalgie van de aartsengelen!

Ik was...

Kijk naar mij.

*Gekleed als op de wereld,
mijn vleugels niet meer te zien.*

Niemand weet hoe ik was.

Ze kennen me niet.

Door de straten, wie weet het nog?

Schoenen zijn mijn sandalen.

*Mijn tunica, een broek
en een blazer.*

Zeg mij wie ben ik.

En toch was ik...

Kijk naar mij.

[25]

Sobre los ángeles behoort tot de periode van de *deshumanización* vanwege het hermetische karakter van de gedichten en het particuliere leed waaraan zij uitdrukking geven. Maar het zal duidelijk zijn dat 'het menselijke' er niet in ontbreekt.

De periode van de *rehumanización*

DE *REHUMANIZACIÓN* was het product van de turbulente politieke ontwikkelingen die Spanje in de jaren dertig doormaakte. In 1930 nam koning Alfons XIII het roer over van dictator Primo de Rivera. Ruim een jaar later, op 12 april 1931, wonnen de republikeinen de gemeenteverkiezingen. Op 14 april werd de Tweede Republiek uitgeroepen. De verdeeldheid was groot: tussen links (socialisten, anarchistenv, communisten, liberalen, separatisten) en rechts (monarchisten, falangisten, conservatieven) maar ook tussen de linkse en rechtse groepen onderling. Er volgde een periode van grote onrust, die op 18 juli 1936 uitmondde in de Burgeroorlog, die bijna drie jaar zou duren.

In de eerste jaren van de Tweede Republiek overheerste het optimisme. Velen meenden dat Spanje aan de vooravond stond van ingrijpende veranderingen en eindelijk een moderne, rechtvaardige samenleving zou worden: de macht van de Kerk zou nu eindelijk aan banden worden gelegd, de hoognodige landhervormin-

gen zouden worden gerealiseerd, de verschillende regio's zouden meer autonomie krijgen, er zouden betere werkomstandigheden en meer zeggenschap voor de arbeiders en de boeren komen, en de emancipatie van de vrouw zou haar beslag krijgen. Veel kunstenaars, intellectuelen en schrijvers lieten zich niet onbetuigd. Ook de leden van Generatie van '27 gaven blijk van hun betrokkenheid bij de hoopvolle koers die de geschiedenis toen nam, al waren er onderlinge verschillen: in intensiteit (in Jorge Guilléns werk veranderde bijvoorbeeld nauwelijks iets, Rafael Alberti werd een fanatieke bekeerling), in standpunt (de meesten van hen kozen partij voor de republiek, maar Gerardo Diego niet) en in moment (in het werk van Alonso en Aleixandre werd het engagement pas na de Burgeroorlog zichtbaar).

Een sleutelrol in deze *rehumanización* speelde de toenmalige consul van Chili in Madrid, Pablo Neruda, die bevriend was met enkele '27-ers en die in 1935 het tijdschrift *Caballo verde para la poesía* (Groen paard voor de poëzie) oprichtte, waarin hij pleitte voor 'una poesía sin pureza' (een poëzie zonder zuiverheid).

Neruda wees de *poesía pura* van Juan Ramón Jiménez af en de '27-ers distantiëerden zich van hun vroegere leermeester, die hardnekkig bleef weigeren zijn ivoren toren te verlaten. Voeg hierbij het overgevoelige karakter van Jiménez en het zal niemand verbazen dat hij meende dat een aantal '27-ers samenzwoer tegen hem. Om die reden trok hij op het laatste moment de gedichten terug die hij had toegezegd voor de nieuwe editie van Gerardo Diego's bloemlezing *Poesía española (contemporáneos)* (1934). In hetzelfde jaar schreef hij bij wijze van necrologie: 'Juan Ramón Jiménez, gestorven in 1934, als slachtoffer van de grofheden, hem door de jonge dichters aangedaan.'

Jiménez' generatiegenoot Antonio Machado werd nu het grote voorbeeld, dezelfde dichter die de '27-ers tijdens de periode van de *deshumanización* het verwijt had gemaakt kille, cerebrale poëzie te maken, waarin het niet om emoties maar om concepten ging. 'Poëzie is het essentiële woord in de tijd,' zo luidde Machado's credo, en daar stemden steeds meer dichters van de Generatie van '27 mee in.

Rafael Alberti gooide als eerste het roer om. In 1931 werd hij lid van de Communistische Partij, zwoer de 'burgerlijke poëzie' af en stelde zijn pen in dienst van de sociale revolutie. Zijn ommezwaai is te vergelijken met die van Neruda: niet de onderste lagen van zijn ziel waren nu het onderwerp van zijn poëzie, maar de onderste lagen van de samenleving. Op ondubbelzinnige wijze getuigde Alberti van zijn marxistische gezindheid in het gedicht 'Un fantasma recorre Europa...' (Een spook waart door Europa...), waarvan de strijdbare slotstrofen weinig aan duidelijkheid te wensen over laten:

– Pero nosotros lo seguimos,
 lo hacemos descender del viento Este que lo trae,
 le preguntamos por las estepas rojas de la paz y del triunfo,
 lo sentamos a la mesa del campesino pobre,
 presentándolo al dueño de la fábrica,
 haciéndolo presidir las huelgas y manifestaciones,
 hablar con los soldados y los marineros,
 ver en las oficinas a los pequeños empleados
 y alzar el puño a gritos en los Parlamentos del oro y de la sangre.

Un fantasma recorre Europa,
 el mundo.
 Nosotros le llamamos camarada.

[349]

– Maar wij volgen het,
 we laten het met de Oostenwind mee komen,
 we vragen het naar de rode steppen van de vrede en de triomf,
 we laten het plaatsnemen aan de tafel van de arme boer,
 stellen het voor aan de baas van de fabriek,
 laten het de stakingen en protestmarsen leiden,
 praten met de soldaten en de matrozen,
 het lage kantoorpersoneel opzoeken
 en schreeuwend de vuist heffen in de Parlementen
 van het goud en het bloed.

Een spook waart door Europa,
 door de wereld.
 Wij noemen het kameraad.

Het omvangrijke oeuvre dat Alberti hierna nog zou schrijven, is veel rijker geschaard dan men misschien zou verwachten op grond van de ommezwaai die hij in deze periode maakte. Alberti is veeleer een speelse dan een politieke dichter. Zijn veelzijdigheid heeft hij gemeen met zijn streekgenoot Federico García Lorca, de beroemdste Spaanse schrijver van deze eeuw.

Federico García Lorca (1898-1936)

IN 1958 verscheen er van Pedro Salinas een essay over zijn generatiegenoot Federico García Lorca, waarin hij onder meer het volgende schrijft:

De lezer hoeft zich maar even te wagen in de poëtische wereld die Lorca met zijn lyrische en dramatische gedichten opbouwde of hij voelt zich overvallen door een vreemde atmosfeer. De ambiance is op het eerste gezicht natuurlijk: heel goed te herkennen taferelen en mensen uit het volk; maar de lucht trilt als het ware van voorgevoel en dreiging [...].

Dit vreemde, dreigende en moeilijk grijpbare is het moderne element in Lorca's eerste gedichten, die een traditionele indruk maken vanwege de gebonden versvormen en de Andalusische locatie en thematiek. Niet minder bedrieglijk is de lichtheid van de vorm die een groot deel van Lorca's eerste gedichten kenmerkt: korte verzen; korte strofen, waarvan sommige herhaald worden en daarmee bijna de functie van refreintjes krijgen; veel rijm en andere klankherhalingen. Het hoeft dus niet te verbazen dat Lorca een van zijn bundels uit deze periode de titel *Canciones* gaf (Liedjes; geschreven tussen 1921 en 1924, gepubliceerd in 1927). Het volgende gedicht is hieruit afkomstig:

CANCIÓN DE JINETE

Córdoba.

Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.

RUITERLIED

Córdoba.

Ver en verlaten.

Zwart paardje, grote maan,
en olijven aan mijn zadel.
Ook al ken ik de wegen
ik zal Córdoba nooit halen.

Door de vlakke, door de wind,
zwart paardje, rode maan.
Van de torens van Córdoba
kijkt de dood mij aan.

¡Ay qué camino tan largo!	<i>Ach, hoe lang is de weg!</i>
¡Ay mi jaca valerosa!	<i>Ach, mijn dapper paard!</i>
¡Ay que la muerte me espera,	<i>Ach, de dood wacht mij</i>
antes de llegar a Córdoba!	<i>voor ik Córdoba haal!</i>

Córdoba.	<i>Córdoba.</i>
Lejana y sola.	<i>Ver en verlaten.</i>
[1, 526]	[133]

Woorden als 'Córdoba', 'jaca' en 'aceitunas' geven dit gedicht een concreet decor: Andalusië. Ook de vorm is vertrouwd: drie kwatrijnen van acht lettergrepen met ritmeaccenten op de derde en zevende lettergreep; een 'refrein' aan het begin en het eind van het gedicht; assonerend rijm in de even verzen (o-a, de twee klanken die domineren in het gedicht en bijdragen aan de dramatische sfeer). Maar zowel het rijmpatroon als het ritmepatroon wordt op een aantal sleutelmomenten doorbroken. In tegenstelling tot wat je zou verwachten, rijmt de vierde versregel van elk kwatrijn niet met de tweede (driemaal 'Córdoba' versus 'alforja', 'roja' en 'valerosa') en verandert het ritmepatroon in het laatste vers van het eerste kwatrijn, in de laatste twee verzen van het tweede kwatrijn en in het hele laatste kwatrijn. Deze verandering in de vorm correspondeert met een semantische verschuiving: in de verzen die afwijken van het rijm- en ritmepatroon, verliest de reis van de ruiter zijn 'gewone' karakter. Zo lijkt de ruiter in het eerste kwatrijn uitstekend op zijn reis te zijn voorbereid, maar zegt hij in het laatste vers hiervan dat hij nooit op de plaats van bestemming zal arriveren. In de verzen 3 en 4 van het tweede kwatrijn vertelt hij dat de dood op hem wacht in Córdoba. Van betekenis in dit verband is ook dat de 'luna grande' (grote maan) een 'luna roja' (rode maan: bloed, dood) is geworden. In het laatste kwatrijn, waarin elk vers een ander ritme heeft, verliest de reis helemaal zijn 'gewone' karakter: zij is een reis naar de dood geworden. De dood kijkt de ruiter niet alleen maar aan, zoals in het tweede kwatrijn, maar wacht op hem. Door deze verschuiving in de betekenis van de reis krijgen de identieke begin- en eindstrofe de iconische functie van een vergrendeling: ook in het gedicht zelf is ontsnapping onmogelijk. Ondanks de 'beweging' in de tweede, derde en vierde strofe (de reis) verandert er niets: Córdoba blijft 'lejana y sola'.

Er is in de loop van het gedicht een tegenstelling ontstaan die kenmerkend is voor de poëzie van Lorca uit deze periode: het contrast tussen de lichte vorm van zijn gedichten en het dramatische wezen ervan. Achter het 'antifaz de Abril' (masker van April) gaan 'palabras de Otoño' (woorden van Herfst) schuil, zoals Lorca het in een ander gedicht formuleerde.

Behalve deze frappante tegenstelling is ook de door Salinas gesignaleerde geheimzinnige, dramatische sfeer een typisch element van Lorca's poëzie. Bijna nog opvallender dan wat er in 'Canción de jinete' staat, is wat er niet in staat: waarom gaat de ruiter naar Córdoba? Waarom reist hij 's nachts? Waarom wacht de dood op hem in Córdoba? Is hij al gewond of zal hij voor de poorten van Córdoba worden vermoord? Als het laatste het geval is, door wie zal hij worden omgebracht? En waarom? Zo helder van taal en structuur als 'Canción de jinete' is, zo duister zijn de antwoorden op de vragen die het gedicht oproept. Het enige zekere is de fatale (af)loop van de gebeurtenissen: de dood zal beletten dat het verlangen van de ruiter wordt vervuld. Maar niet duidelijk is wat dat verlangen is: waarom wil de ruiter zo graag in Córdoba zijn?

In *Romancero gitano* (Zigeunerballaden, 1928) sprong Lorca op een veel vrijere manier om met traditionele poëtische vormen dan in *Canciones*. De gedichten in deze bundel – die Lorca's bekendste zou worden – zijn zwaarder van vorm en donkerder van sfeer geworden. Geen korte gedichten met korte verzen en refreintjes meer, maar min of meer verhalende *romances* (ballades) van achtlettergrepige verzen. Deze gedragen vorm is meer in overeenstemming met het tragische thema waarvan al het werk van Lorca is doordrenkt: de onbedwingbare (erotische) oerverlangens van het individu die gefrustreerd worden door de moraal van de gemeenschap. In het gewelddadige conflict waartoe deze tegenstelling leidt, is het individu vrijwel zonder uitzondering de verliezende partij. Uiteindelijk is de dood het onherroepelijke lot dat elk verlangend mens te wachten staat. Was de aard van dat verlangen in bijvoorbeeld 'Canción de jinete' nog tamelijk onbestemd, *Romancero gitano* is in dit opzicht duidelijker. De erotische thematiek is nauwelijks mis te verstaan, de taal zindert van sensualiteit.

Hoe dicht dood en erotiek in Lorca's wereld staan, is heel direct voelbaar op de momenten dat de dood zich op verleidelijke wijze tooit met het masker van de erotiek, zoals in de eerste verzen van 'Romance de la luna, luna' gebeurt (Ballade van de maan, de maan):

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

[2, 141]

*De maan glijdt de smidse binnen
in haar lavendel volante.
Het jong blijft naar haar staren,
hij staart en staart haar aan.
In de wind en het trillen
spreidt de maan blanke armen,
ze laat haar stralend tinnen
borsten zien, geil en gaaf.*

[40]

Lorca geeft de erotiek hier een bijzondere dimensie door de maan met haar borsten een kind te laten verleiden, waardoor seksueel verlangen en het verlangen naar de moederborst zich met elkaar verstrengelen.

In de hierop volgende verzen probeert het kind de maan ertoe te bewegen weg te vluchten omdat de zigeuners komen, die 'harían con tu corazón/collares y anillos blancos' ('maakten uit je hart/ringen, en blanke hangers!'). Maar de maan wil dansen voor het kind en voorspelt hem dat als de zigeuners komen, zij hem met gesloten ogen op het aambeeld zullen vinden. Die voorspelling komt uit: wanneer de zigeuners de smidse bereiken, ligt het kind daar met gesloten ogen terwijl aan de hemel de maan gaat, 'con un niño de la mano' ('een jongetje aan de hand').

De dialoog tussen de maan en het kind die hieraan voorafgaat, besluit met de volgende verzen:

Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

[2, 141]

*Jong, niet op mijn kraakhelder
smetteloos wit gaan staan!*

[40]

Dit verbod lijkt betrekking te hebben op het moment dat het kind op het punt staat zijn door de maan uitgelokte verlangens te kunnen bevredigen. En dat zou zijn dood wel eens hebben kunnen bezegelen, zo suggereert het 'gat' tussen deze verzen en het vervolg van het gedicht, waarin het kind niet meer leeft.

Dat Lorca in *Romancero gitano* als centrale metafoor de zigeuners en hun wereld koos, is niet toevallig. Zij symboliseren het andere: dat wat zich buiten de normen en conventies van de gevestigde orde bevindt. De zigeuners zijn dus allesbehalve een pittoresk, folkloristisch thema, zoals veel lezers tot Lorca's verdriet en ergernis meenden. Zelfs Luis Buñuel en Salvador Dalí – vrienden uit Lorca's Residencia-periode – spraken van regionalistische poëzie. (Jaren later zou Jorge Luis Borges Lorca karakteriseren als een 'andaluz profesional', een beroepsandalusiër.) Bovendien vonden Buñuel en Dalí dat Lorca met zijn herschepping van een middeleeuwse dichtvorm, de *romance*, niet modern genoeg schreef. Daarmee gaven zij er blijk van geen oog te hebben voor de geheel eigen wijze waarop Lorca de *romance*-vorm naar zijn hand zette. Teruggrijpen op volkstradities (de *romance*; de zigeunerwereld) was trouwens geen onbekend verschijnsel in de avant-garde-kunst, zoals de prominente verwerking van Afrikaanse kunst in het werk van Pablo Picasso laat zien.

Romancero gitano werd Lorca's eerste succesvolle boek. Maar voor Lorca was de kritiek uit eigen omgeving belangrijker dan de erkenning van het publiek. Hij

sloeg een andere weg in en probeerde elke verdenking van Andalusische folklore te voorkomen. Dat resulteerde in de bundel *Poeta en Nueva York* (*Dichter in New York*, 1940), waaraan hij in 1929 was begonnen, maar die pas na zijn dood in druk zou verschijnen. Lorca's eigen, in het openbaar beleden interpretatie van de gedichten in deze bundel komt erop neer dat zij uitdrukking geven aan de traumatische indrukken van een vreemdeling in een grote, moderne stad. Daar valt weinig op af te dingen: *Poeta en Nueva York* gaat inderdaad over een vreemdeling in New York. De bundel is gebaseerd op autobiografische ervaringen: in juni 1929 arriveerde Lorca in New York, waarmee zijn lang gekoesterde wens om naar het buitenland te gaan eindelijk in vervulling ging. Met uitzondering van enkele uitstapjes naar het platteland, zou hij tot maart 1930 in de stad blijven. Pas toen hij koers zette naar Cuba, waar hij een tweede vaderland zou vinden, kon hij opgelucht ademen: hij was weer thuis.

Dat Lorca geschokt zou zijn door wat toen de modernste stad van de wereld was, hoeft niet te verbazen: het contrast met zijn geboortestreek – het agrarische Andalusië – had niet groter kunnen zijn. Een grote handicap was bovendien dat Lorca geen Engels sprak – na een week had de dichter zijn pogingen om de taal meester te worden al opgegeven.

Niet onbelangrijk is ook dat tijdens zijn verblijf in New York de beurskrach plaatsvond. Lorca verwerkte deze schokkende gebeurtenis in 'Danza de la muerte' ('Dodendans'). Het is een van de apocalyptische gedichten die jarenlang de interpretatie van *Poeta en Nueva York* hebben bepaald: New York als het Sodom en Gomorra van de twintigste eeuw, waarin geld en getallen de scepter zwaaien en waar authentieke menselijke waarden als vrijheid, liefde en saamhorigheid worden platgedrukt. Een mensenverslindend monster, symbool van het moderne, door technocratie beheerste leven.

Net als in enkele andere apocalyptische gedichten is er in 'Danza de la muerte' niet alleen sprake van een angstaanjagende hel, maar ook van verlossing. De bron hiervan ligt in Afrika, continent van herkomst van de negers, die in Lorca's gedichten worden afgebeeld als de paria's van de 'beschaafde' wereld en die, net als de zigeuners in *Romancero gitano*, het symbool van de verloren natuur zijn.

In tegenstelling tot T.S. Eliot in *The Waste Land* (1922), waarmee *Poeta en Nueva York* meer dan eens is vergeleken, zoekt Lorca de verlossing dus niet in de traditie van menselijke cultuur, maar in de oernatuur. Op profetische toon en in plastische beelden laat hij het oerwoud New York binnendringen en overwoekeren:

Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos.
 Que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas.
 Que ya la Bolsa será una pirámide de musgo.
 Que ya vendrán lianas después de los fusiles
 y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
 ¡Ay, Wall Street!

[2, 262]

Want nu uit de hoogste etages gaan de cobra's sissen.
Want nu gaan achtergevels en balkons
sidderen voor brandnetels.
Want nu zal van de Beurs een piramide overblijven
onder het mos.
Want nu achter de geweren gaan de lianen komen,
en dat alles is ophanden, nabij, zeer nabij –
wee Wall Street!

[33]

De gedichten in *Poeta en Nueva York* zijn een uiterst vitale poging om in een nieuwe taal uitdrukking te geven aan eeuwenoude thema's – het verloren paradijs, liefde, eenzaamheid, dood – en aan thema's met een minder diepgewortelde traditie (homoseksualiteit, identiteit). Deze poging is uitgemond in een poëzie die in hoge mate een moderne, welbewuste onbestemdheid en dynamiek uitademt. De gedichten vormen bovendien, zoals hierboven al is opgemerkt, de neerslag van Lorca's streven elke verdenking van folklorisme te voorkomen. In deze bundel ligt Lorca's affiniteit met de avant-gardebewegingen (de *arte deshumanizado*) dan ook veel dichter aan de oppervlakte dan in *Romancero gitano*.

Dit geldt ook voor de experimentele toneelstukken die Lorca in deze periode schreef, waaronder *El público* (*Het publiek*, 1976), dat net als *Poeta en Nueva York* postuum verscheen. 'Dit werk is pas over vele jaren geschikt voor het theater,' zo beweerde Lorca. Hij kreeg gelijk: pas in 1987 werd *El público* voor het eerst in Spanje gespeeld. In Lorca's tijd moeten het vooral de homo-erotische scènes zijn geweest die een opvoering in de weg stonden.

Hoewel Lorca bleef werken aan nieuwe avant-gardistische toneelstukken, kwam het niet tot een afronding van deze projecten. In de laatste jaren van zijn leven concentreerde hij zich vooral op meer traditionele vormen van toneel (de poëzie kwam in deze periode op de tweede plaats). Deze stap terug hield niet

alleen verband met de negatieve reacties op zijn experimentele werk, maar ook met de *rehumanización* ten gevolge van de eerder in dit hoofdstuk geschetste politiek-maatschappelijke ontwikkelingen in Spanje. 'Geen enkel waarachtig mens gelooft nog in die flauwekul van de pure kunst [...]. Op dit dramatische moment voor de wereld moet de kunstenaar lachen en huilen met zijn volk,' zo zei Lorca enkele maanden voor het uitbreken van de Burgeroorlog. Van 1932 tot 1935 trok hij met het universitaire toneelgezelschap La Barraca door Spanje om het volk kennis te laten maken met het toneel van de Gouden Eeuw. De groep voerde onder meer werk van Calderón, Cervantes, Lope de Vega en Tirso de Molina op. Lorca werkte niet alleen mee als regisseur, maar ook als acteur.

De opvatting dat kunst en volk dicht bij elkaar moesten worden gebracht, schemert ook door in het werk dat Lorca in deze periode schreef: het werd soberder en toegankelijker. Bovendien nam hij het even opmerkelijke als moedige besluit het Andalusische platteland weer als decor te nemen in de zogenoemde trilogie van het Spaanse platteland: *Bodas de sangre* (*Bloedbruiloft*, 1933), *Yerma* (*Yerma*, 1934) en *La casa de Bernarda Alba* (*Het huis van Bernarda Alba*, 1936). Ze gaan alle drie over vrouwen wier diepste gevoelens en verlangens haaks staan op de normen en conventies van de gemeenschap waartoe zij behoren. Of de hoofdpersoon nu de moeder heeft om gehoor te geven aan haar hartstocht (de bruid in *Bodas de sangre*, Adela in *La casa de Bernarda Alba*) of niet (*Yerma* in het gelijknamige toneelstuk), dramatische gevolgen heeft de botsing van het diepste wezen van het individu met de moraal van de gemeenschap altijd.

Bodas de sangre, *Yerma* en *La casa de Bernarda Alba* zouden Lorca's bekendste, meest opgevoerde stukken worden na zijn tragische dood in 1936. Een maand na het uitbreken van de Burgeroorlog werd hij gefusilleerd door de *rebeldes*, de rechtse opstandelingen tegen het wettige, republikeinse gezag.

Na de Burgeroorlog

DE BURGEROORLOG (1936-1939) maakte een einde aan de bloeiperiode van de Generatie van '27. De groep viel uit elkaar. De meeste leden (Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Emilio Prados, Jorge Guillén) waren vanwege hun politieke overtuigingen gedwongen in ballingschap te gaan. Zij zwermde uit naar onder meer Engeland (Cernuda), Argentinië (Alberti), Mexico (Prados, en later ook Cernuda) en de Verenigde Staten (Salinas, Guillén en, alweer, Cernuda). Daar verdienden zij in de meeste gevallen de kost als literatuurdocent aan diverse universiteiten.

Van de '27-ers die in Spanje waren gebleven, zorgde Dámaso Alonso, die zich voor de Burgeroorlog meer als criticus dan als dichter had onderscheiden, voor de grootste verrassing toen hij *Hijos de la ira* (Kinderen des toorns, 1944) publiceerde. In plaats van verfijnde *poesía pura* schreef Alonso nu directe, krachtige parlando-poëzie die uitdrukking geeft aan een diep pessimisme, een grote existentiële wanhoop en een rabiate opstandigheid. Het beroemde eerste gedicht zet de toon:

INSOMNIO

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho
en el que hace 45 años que me pudro,
y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o
fluir blandamente la luz de la luna.

Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un
perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente
de una gran vaca amarilla.

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué
se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad
de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el
mundo.

Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

[15-16]

SLAPELOOSHEID

Madrid is een stad van meer dan een miljoen lijken (volgens de laatste statistieken).
Soms lig ik 's nachts te woelen en ga rechtop zitten in deze nis waarin ik al 45 jaar lig te rotten,
en luister lange uren naar de razende orkaan, de blaffende honden, of het zacht stromende maanlicht.
En raas lange uren als de orkaan, blaf als een dolle hond, stroom als de melk uit de warme uier van een grote, gele koe.
En stel lange uren vragen aan God, stel hem de vraag waarom mijn ziel langzaam aan het rotten is,
waarom meer dan een miljoen lijken langzaam aan het rotten zijn in deze stad Madrid,
waarom duizend miljoen lijken langzaam aan het rotten zijn op de wereld.
Zeg mij, welke gaard wilt gij bemesten met onze verrotting?
Vreest gij dat uw grote rozebomen van overdag,
dat de trieste, letale lelies van uw nachten zullen verdorren?

[69]

Ook in de poëzie van Vicente Aleixandre, van wie eveneens in 1944 een belangrijke bundel verscheen (*Sombra del paraíso*; Schaduw van het paradijs), deed zich een belangrijke verandering voor. De gedragen toon en de kosmische beeldspraak bleven, evenals de pantheïstische *Weltanschauung* en de weidse, universele thematiek (liefde, verdriet, dood). Maar de aandacht verschoof van wat de mensen scheidt naar wat hen verenigt: liefde, verdriet en dood zijn nu niet alleen maar bronnen van eenzaamheid maar ook van solidariteit. Net als Gerardo Diego zou Aleixandre in zijn *exilio interior* (binnenlandse ballingschap) tijdens de naoorlogse periode een belangrijke functie als mentor van nieuwe dichtersgeneraties vervullen. In 1977 kreeg hij, als eerbetoon aan de hele Generatie van '27, de Nobelprijs.

Chronologie

- 1909 Marinetti presenteert in Parijs het Futuristisch Manifest
- 1910 Ramón Gómez de la Serna publiceert 'Proclama Futurista a los españoles' in *Prometeo*
- 1923 Miguel Primo de Rivera dictator van Spanje — José Ortega y Gasset richt *Revista de Occidente* op
- 1924 Paul Valéry te gast in de Residencia de Estudiantes
- 1925 Rafael Alberti, *Marinero en tierra* — José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* — Louis Aragon te gast in de Residencia de Estudiantes
- 1927 Herdenking driehonderdste sterfdag van Luis de Góngora — Federico García Lorca, *Canciones*
- 1928 Federico García Lorca, *Romancero gitano*
- 1929 Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*
- 1929-30 Federico García Lorca in New York
- 1930 Alfons XIII weer koning van Spanje — José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*
- 1931 Republikeinen winnen de gemeenteverkiezingen (12-4)
- 1931 Begin van de Tweede Spaanse Republiek (14-4)
- 1931 Rafael Alberti wordt lid van de Communistische Partij en zweert de 'burgerlijke poëzie' af. Begin van de *rehumanización*
- 1932 Gerardo Diego (red.), *Poesía española. Antología 1915-1931* — Federico García Lorca, *Bodas de sangre*
- 1932-35 Federico García Lorca als regisseur en acteur verbonden aan La Barraca
- 1933 Federico García Lorca, *Yerma*
- 1934 Gerardo Diego (red.), *Poesía española (contemporáneos)*
- 1935 Pablo Neruda richt *Caballo verde para la poesía* op
- 1936 Begin van de Spaanse Burgeroorlog (18-7)
- 1936 Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*
- 1936 Federico García Lorca gefusilleerd door falangisten (18-8)
- 1939 Einde van de Spaanse Burgeroorlog. Franco dictator van Spanje (1-4)
- 1940 Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*
- 1944 Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso* — Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*
- 1959 Rafael Alberti, *La arboleda perdida*
- 1968 Dámaso Alonso directeur van de Real Academia Española de la Lengua
- 1976 Federico García Lorca, *El público*

- 1977 Nobelprijs voor literatuur toegewezen aan Vicente Aleixandre
1987 *El público* voor het eerst opgevoerd in Spanje

Het realisme na de Burgeroorlog (1940-1962)



De literatuur in ballingschap

OP 1 APRIL 1939 kwam er, enkele dagen na de overgave van Madrid aan de nationalisten, een einde aan de Spaanse Burgeroorlog. In de loop hiervan was generaal Francisco Franco (1892-1975) de onbetwiste leider van de *nacionales* geworden. Hij werd het nieuwe staatshoofd en zou dat als dictator van Spanje bijna veertig jaar lang blijven.

Hoewel Franco tijdens de Burgeroorlog steun had gekregen van Hitler en Mussolini, hield hij Spanje buiten de Tweede Wereldoorlog. Hij kon moeilijk anders, want het land stond na bijna drie jaar oorlog aan de rand van de afgrond. Na de oorlog bleef Spanje een geïsoleerde positie innemen. De oude bondgenoten – nazi-Duitsland en fascistisch Italië – waren verslagen, terwijl het land van geallieerde zijde vanzelfsprekend weinig sympathie hoefde te verwachten. In 1946 werd door de Verenigde Naties zelfs een resolutie aangenomen die gebod Spanje diplomatiek te boycotten. Franco probeerde van de nood een deugd te maken door een strenge politiek van autarkie te voeren: Spanje diende in economisch opzicht zo onafhankelijk mogelijk van het buitenland te zijn. Om Spanjes isolement te rechtvaardigen maakte de propagandamachine overuren. De Burgeroorlog werd voorgesteld als ‘el Alzamiento Nacional’ (de Nationale Opstand) en als ‘la Cruzada’ (de Kruistocht) of ‘la Cruzada de liberación’ (de Bevrijdingskruistocht), waarvan het begin (18 juli 1936) elk jaar met veel bombarie werd herdacht. Spanje was, zo schalde het voortdurend uit de luidsprekers van de radio, ‘la reserva espiritual de Occidente’ (het geestelijk reservaat van het Westen).

Zoals de nationalistisch-katholieke beeldspraak al aangeeft, waren de banden tussen staat en kerk weer stevig aangehaald. Het hoeft daarom niet te verbazen dat de twee belangrijkste ideologische peilers van het franquisme het katholicisme en het op het fascisme georiënteerde falangisme waren.

De overwinning van de nationalisten had in één klap een einde gemaakt aan de bloeiperiode in de literatuur die in de eerste decennia van deze eeuw was begonnen. Veel schrijvers waren vanwege hun sympathie voor de republikeinse zaak gedwongen geweest naar het buitenland te vluchten. De meest gevolgde route was: eerst naar Frankrijk en daarna naar Spaans-Amerika, met name naar Mexico, waar de republikeinse regering in ballingschap verbleef en waar het Franco-regime nooit zou worden erkend. Onder de ballingen bevonden zich enkele leden van de Generatie van '27 (zie hoofdstuk 10, 'Octavio Paz'), de twee Spaanse leermeesters van deze dichtersgeneratie (Antonio Machado – die kort na zijn vertrek in het Zuidfranse plaatsje Collioure zou overlijden – en Juan Ramón Jiménez – die in 1956 in ballingschap de Nobelprijs zou krijgen), José Ortega y Gasset en, tenslotte, belangrijke romanschrijvers als Ramón Sender, Max Aub, Francisco Ayala en Rosa Chacel. Enkele andere grote schrijvers – Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca – waren inmiddels dood. De republikeinse schrijvers zwermden uit naar uiteenlopende ballingsdommen (Mexico, Frankrijk, Argentinië, de Verenigde Staten) en moesten zodoende hun natuurlijke publiek – Spaanse critici en lezers – ontberen.

Zowel voor de auteurs die vóór de oorlog al actief waren als voor de auteurs die hun eerste werk in ballingschap publiceerden, werd het grote thema het recente verleden: de Burgeroorlog en zijn voorgeschiedenis. De rode draad die door het werk van de ballingen loopt, is dus Spanje. De vertwijfeling, wanhoop en woede die de herinnering aan het vaderland aanvankelijk veroorzaakte, maakte langzaam maar zeker plaats voor berusting en weemoed in het werk van de schrijvers van *la España Peregrina* (het Trekkende Spanje).

Het avant-gardistische en modernistische experiment, dat in de jaren dertig in het kader van de *rehumanización* al enigszins was getemperd, verdween naar de achtergrond om plaats te maken voor meer traditionele vormen. In dit opzicht verschilde de ballingenliteratuur niet wezenlijk van de in Spanje geschreven literatuur, met name wat het proza betreft: in beide gevallen keerden de schrijvers terug naar een realistische verteltrant.

Het proza van de jaren veertig: *de novela de personaje*

VANWEGE DE *braindrain* als gevolg van de Burgeroorlog stond de nieuwe generatie schrijvers in Spanje er bijna alleen voor. Vandaar dat wel gesproken wordt van *la generación destruida* (de vernietigde generatie) of ook wel van *la generación astillada* (de versplinterde generatie). De jonge schrijvers waren nog in een ander

opzicht verweesd, want ook het werk van de toonaangevende buitenlandse schrijvers van de voorafgaande periode (James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner) was in die tijd niet verkrijgbaar in Spanje. Niet zonder gevoel voor dramatiek wordt dan ook wel gesproken van *adanismo* (van Adán = Adam): de literatuur moest weer van voren af aan beginnen.

Een andere handicap was dat de bewegingsvrijheid van de literatuur in hoge mate werd beperkt door de strenge censuur. De invloed hiervan kan moeilijk worden overschat. In wezen reikte zij tot de wortels van de literatuur. Het repressieve klimaat verplichtte de schrijvers als het ware tot een reactie en bepaalde derhalve in hoge mate de thematiek en de vorm van de tijdens de dictatuur geschreven literatuur.

Veel boeken konden alleen in verminkte vorm verschijnen, dat wil zeggen: ontdaan van de passages die volgens de censuur niet door de beugel konden en die nauwkeurig werden aangegeven in de censuurrapporten. Auteurs gingen bij het schrijven rekening houden met de normen van de censuur en probeerden, om hun werk gepubliceerd te krijgen, binnen de grenzen van het toelaatbare te blijven. Dit zogenaamde *posibilismo* kon verschillende vormen aannemen. De meest funeste en tevens de moeilijkst peilbare vorm is de zelfcensuur, dat wil zeggen de beperkingen die schrijvers zichzelf – bewust of onbewust – oplegden. Onderwerpen als politiek en erotiek lagen bijvoorbeeld heel gevoelig, zodat schrijvers zich wel twee keer bedachten voordat ze deze onderwerpen aansneden, al werden er uiteraard wel trucjes bedacht die het mogelijk maakten om tussen de mazen van het net van de censuur door te zwemmen. Sommige schrijvers voegden bijvoorbeeld fragmenten aan hun werk toe waarvan ze zeker wisten dat ze op groot verzet van de censuur zouden stuiten, in de hoop zo de aandacht af te leiden van andere, wezenlijker passages, die normaliter moeilijkheden zouden opleveren maar waar de censurs overheen lazen, afgeleid als ze werden door de meer in het oog lopende passages die niet door de beugel konden. Een andere manier om de censuur te misleiden was het gebruik van metaforen en symbolen die wel door ingewijden maar niet door de censor werden begrepen.

Zelfs sommige schrijvers uit het kamp van de *nacionales* kregen problemen. Wat de meesten van hen schreven, oversteeg nauwelijks het niveau van botte aanvallen op de *rojos* (roden) en van gezwollen pleidooien voor de patriottische, politieke en religieuze waarden die de peilers van het nieuwe regime vormden. Maar er bevonden zich onder de nationalisten ook enkele interessante schrijvers, die – niet toevallig natuurlijk – regelmatig in conflict kwamen met de censuur. Camilo José Cela (1916), die in 1989 de Nobelprijs ontving, is een van hen. Tijdens de Burgeroorlog vocht hij aan de zijde van de *nacionales* en na de oorlog

was hij – op eigen initiatief – enige tijd werkzaam als censor. Het is een zwarte bladzijde uit zijn carrière, waarover hij zich later uitsluitend in bagatelliserende termen heeft willen uitlaten. Het paradoxale is nu dat Cela in deze 'foute' periode zelf problemen kreeg met de censuur. Weliswaar vond hij, niet zonder moeite, een uitgever voor zijn eerste roman *La familia de Pascual Duarte* (*De familie van Pascual Duarte*, 1942), maar onder grote druk van de kant van de clerus werd de tweede editie (van 1943) verboden. Enkele jaren later mocht het boek weer verschijnen.

La familia de Pascual Duarte is de eerste belangrijke *novela de personaje* (personageroman), die in de jaren veertig de toon zou aangeven. Net als de neo-realistische en de sociaal-kritische roman van de jaren vijftig behoort de *novela de personaje* tot het realisme. Het verschil is dat in dit type roman niet een groep, maar een individu hoofdpersoon is. Omdat in de *novela de personaje* niet zozeer het conflict tussen individu en samenleving als wel, meer in het algemeen, het conflict tussen individu en bestaan centraal staat, spreekt men ook wel van de existentialistische roman van de jaren veertig. Van invloed van de Franse existentialisten is echter geen sprake, want schrijvers als Jean-Paul Sartre en Albert Camus waren toen nauwelijks bekend in Spanje. Er was dus niet sprake van beïnvloeding, maar van een parallelle ontwikkeling.

In het grootste deel van *La familia de Pascual Duarte* is de hoofdpersoon zelf aan het woord. Hij begint zijn levensverhaal als volgt:

Ik ben niet slecht, meneer, hoewel het me niet aan redenen zou ontbreken om het wel te zijn. Wij stervelingen steken bij onze geboorte allemaal in hetzelfde vel, maar naarmate we opgroeien schept het lot er behagen in ons te kneden of we van was waren en ons langs verschillende paden naar eenzelfde einde te sturen: de dood. Er zijn mensen die de opdracht krijgen langs het pad met de bloemen te gaan en anderen die het pad met de distels en de doornen moeten inslaan. Eerstgenoemden kijken opgewekt rond en snuiven de geur van hun geluk op met een glimlach op hun onschuldige gelaat; de laatsten moeten de onbarmhartige zon op de vlakte verdragen en rimpelen, zoals het kruipend gedierte in het veld, hun voorhoofd om zich ertegen te beschermen. [21/19]

Het verbaast dat dit verzorgde proza uit de pen is gevloeid van een ongeletterde boer uit Extremadura, de dorre, arme streek in het zuidwesten van Spanje. Nog wantrouwender wordt de lezer wanneer hij de teksten leest die aan Pascuals

verhaal voorafgaan. Eerst is er een 'Aantekening van de bewerker', waarin deze onthult dat hij in de zomer van 1939 'de pagina's, die ik hierna voor u kopieer' in een apotheek van Almendralejo vond en dat hij zich heeft 'beziggehouden met de correctie en rangschikking ervan, aangezien het manuscript – deels door het slechte handschrift en ook omdat de vellen die ik aantrof niet genummerd waren en niet goed gerangschikt – praktisch onleesbaar was.' In de volgende alinea spreekt hij zichzelf tegen, want daar beweert hij niets te hebben veranderd of toegevoegd. En om de verwarring nog groter maken schrijft hij even verderop dat hij de schaar heeft gezet in 'al te realistische passages'. Er zijn dus eigenlijk twee vertellers verantwoordelijk voor *La familia de Pascual Duarte*: de bewerker en Pascual zelf. Hun bijdragen aan de tekst zijn onmogelijk van elkaar te onderscheiden. Zo is in het hierboven geciteerde fragment niet duidelijk in hoeverre de bewerker de woorden van Pascual Duarte simpelweg heeft geciteerd dan wel heeft verfraaid.

Met het procédé van de transcriptie heeft Cela wellicht de censuur te slim af willen zijn. De indruk ontstaat dat de schrijver niet verantwoordelijk kan worden gesteld voor wat er in het boek staat, omdat het zou gaan om een authentiek document met een lange, ondoorzichtige geschiedenis. Eerst stuurde Pascual Duarte zijn manuscript naar Don Joaquín Barrera López, een vriend van Jesús González de la Riva, aan wie Pascual Duarte zijn manuscript opdraagt en die door hem om onopgehelderde redenen is vermoord. Op zijn beurt beschikte Barrera López in zijn testament dat het manuscript 'onverwijld en ongelezen moet worden verbrand, aangezien de inhoud aanstootgevend is en in strijd met de goede zeden.' Maar curieus genoeg voegde hij hieraan toe dat mocht het manuscript achttien maanden lang gevrijwaard blijven van dit lot, de vinder ermee mocht doen wat hij wilde. (Niet duidelijk is overigens hoe het manuscript in de apotheek in Almendralejo terecht is gekomen.) De twee brieven van ooggetuigen van Pascuals executie waarmee het boek besluit, dragen eveneens bij aan de indruk van authenticiteit.

Niet alleen de bewerking van Pascuals verhaal door de onbekende vinder, maar ook de ik-vorm waarin *La familia de Pascual Duarte* is geschreven, zaait twijfel omtrent de betrouwbaarheid van Pascual Duartes levensverhaal, dat hij aan het papier toevertrouwt in afwachting van de dag waarop zijn doodvonnis zal worden voltrokken. Hij heeft een aantal brute moorden gepleegd, die hij, in het aangezicht van de dood, probeert te verantwoorden, is het niet voor de buitenwereld, dan toch in elk geval ten bate van zijn eigen zielerust.

Dankzij het contrast tussen Pascuals fraai verwoorde gedachten en gevoelens enerzijds en zijn brute omgeving anderzijds, kan het niet anders of de lezer vat

sympathie voor hem op en is geneigd hem als een slachtoffer te beschouwen: van het achterlijke, liefdeloze milieu waarin hij is opgegroeid, van de uitzichtloze armoede en het grote isolement van zijn geboortestreek en van zijn driftige natuur. Cela beschrijft deze erbarmelijke omstandigheden met een scherp oog voor het groteske, dat later zijn handelsmerk zou worden en dat hem het predikaat 'grondlegger van het *tremendismo*' opleverde, een stroming die zich kenmerkt door haar grote aandacht voor de macabare, lelijke, wrede aspecten van het leven. Hij heeft er nooit een geheim van gemaakt wat dit betreft veel geleerd te hebben van de *esperpentos* van zijn streekgenoot Ramón del Valle-Inclán.

La familia de Pascual Duarte is niet alleen de eerste, maar ook de interessantste *novela de personaje* uit de jaren veertig, wat onder meer te danken is aan de geraffineerde, ambigue vertelstructuur en het ingehouden, beklemmende verhaal van Pascual Duarte, dat door menigeen is geïnterpreteerd als een allegorie van het Spanje aan de vooravond van de Burgeroorlog. Over het Spanje onmiddellijk na de Burgeroorlog gaat *Nada* (Niets, 1945) van Carmen Laforet (1921), dat net als *La familia de Pascual Duarte* veel opzien baarde door de sombere, gewelddadige atmosfeer en dat dankzij zijn levendige, directe taal opviel tussen het pompeuze, gezwollen, propagandistische proza dat toen gemeengoed was. *Nada* werd in het jaar van publicatie zelfs de meest verkochte roman in Spanje. In tegenstelling tot Cela's debuutroman is *Nada* echter vooral interessant binnen de cultureel-historische context waarin het verscheen, want daarbuiten is het niet meer dan een middelmatige roman. Nu, vijftig jaar later, ontlokt Laforets boek niet veel meer dan een meewarige glimlach.

Nada is, net zoals *La familia de Pascual Duarte* dat in zekere zin is, een *Bildungsroman*. De hoofdpersoon, Andrea, vertelt hoe zij als adolescent vol illusies in Barcelona arriveert om aan een nieuwe fase van haar leven te beginnen (studeren, onafhankelijkheid) maar tot de ontgoochelende ontdekking komt dat de werkelijkheid veel minder rooskleurig is dan zij zich haar had voorgesteld. Ze gaat bij haar grootmoeder wonen en komt in een vijandige, armoedige, leugenachtige, wrede en zieke omgeving terecht. In hetzelfde huis wonen ook een oom die regelmatig heftige woedeaanvallen krijgt en die zijn (overspelige) vrouw mishandelt, een kunstzinnige, maniakale oom die zelfmoord pleegt en een uiterst labiele, kwezelachtige tante die tenslotte het klooster in gaat. Ook buitenshuis krijgt Andrea de nodige klappen te verwerken, bijvoorbeeld wanneer blijkt dat niet alleen de moeder van haar beste vriendin Ena een verhouding heeft met een van haar ooms, maar ook Ena zelf.

Ondanks het egoïsme, de haat en de jaloezie die haar pad kruisen – symbolisch voor de situatie in het toenmalige Spanje, zo vonden veel lezers – en ondanks alle desillusies die ze moet verwerken, vertrekt Andrea aan het slot van de roman in een opgeruimde stemming naar Madrid, waar ze, naar het zich laat aanzien, ongeschonden en vol goede moed aan een nieuwe fase van haar leven zal beginnen.

Nada eindigt dus heel wat optimistischer en naïever dan *La familia de Pascual Duarte*. Onbevredigend is ook het slot van de derde belangrijke *novela de personaje* uit de jaren vijftig, *La sombra del ciprés es alargada* (De schaduw van de cipres is uitgestrekt, 1948) van Miguel Delibes (1920). De uiteindelijke berusting van de hoofdpersoon in een bestaan dat doortrokken is van de dood – hij wordt op jonge leeftijd wees, verliest zijn beste schoolvriendje, staat oog in oog met de doden van de Burgeroorlog en verliest kort na zijn huwelijk zijn vrouw – is weinig overtuigend.

La sombra del ciprés es alargada is nogal gezwollen van stijl en weinig oorspronkelijk van inhoud en daarom zeker niet Delibes' interessantste roman, wat met het oog op de geringe literaire ervaring van de schrijver in die periode niet hoeft te verbazen. Delibes kan derhalve een sprekend voorbeeld van het eerder genoemde *adanismo* worden genoemd.

De vierde belangrijke debutant van de jaren veertig is Gonzalo Torrente Ballester (1910), van wie in 1943 *Javier Mariño* (Javier Mariño) verscheen. Maar het belang en de veelzijdigheid van zijn werk zouden pas enkele decennia later in brede kring worden erkend. Aan de productiviteit van de schrijver lag dit niet, want hij publiceerde vele, vaak zeer lijvige romans voordat hij in 1972 eindelijk de aandacht trok met de experimentele roman *La saga/fuga de J.B.* (De sage/fuga van J.B., 1972). Daarna groeide de uit Galicië afkomstige Torrente Ballester uit tot een van Spanjes belangrijkste auteurs van na de Burgeroorlog en kreeg zijn vroegere werk (met name de panoramische, op negentiende-eeuwse leest geschoeide trilogie *Los gozos y las sombras*, 1957-1962) alsnog de belangstelling waarop het lang had moeten wachten. (Zie ook hoofdstuk 6, 'De eerste naoorlogse generatie'.)

De poëzie van de jaren veertig en vijftig: voortzetting van de *rehumanización*

IN DE eerste periode na de Burgeroorlog konden de dichters zich meer vrijheid veroorloven dan de romanschrijvers. In de eerste plaats natuurlijk omdat poëzie dankzij haar uitgesproken metaforische karakter minder grijpbaar was voor de censuur, maar ook omdat het een genre betrof dat een veel kleiner publiek had dan de roman en dus minder gevaarlijk werd geacht door de censoren.

Een opvallend verschil met de romanschrijvers uit de jaren veertig is dat de dichters in een minder groot isolement werkten en zich rondom een aantal (min of meer programmatische) tijdschriften groepeerden. Een ander verschil is dat de poëzie in deze periode rijker geschakeerd is dan het proza (waarin, zoals gezegd, de *novela de personaje* domineerde), terwijl de breuk met de vooroorlogse periode bovendien minder groot is. Na een korte periode waarin klassieke vormen de toon aangaven, werd de door de Generatie van '27 ingezette *rehumanización* voortgezet, niet alleen door de leden van deze dichtersgroep (Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso) maar ook door de jongere dichters.

Aleixandre en Alonso schreven de twee bundels die de meeste indruk maakten in deze periode: *Sombra del paraíso* (*Schaduw van het paradijs*, 1944) en *Hijos de la ira* (*Kinderen des toorns*, 1944). De directe, authentieke hartstocht van deze bundels viel op in een klimaat waarin aanvankelijk vooral conventionele poëzie in traditionele vormen werd geschreven. Twee tijdschriften zijn symbool geworden van deze tendens: *Escorial* (dat van 1941 tot en met 1950 verscheen) en *Garcilaso* (1943-1946). *Escorial* – dat overigens niet alleen aan de poëzie was gewijd – kwam voort uit de falangistische gelederen en wilde het classicisme van de Renaissance in ere herstellen, al stelde het tijdschrift zich al spoedig open voor andere tendensen. Ook *Garcilaso* – genoemd naar de Renaissance-dichter Garcilaso de la Vega – vertolkte in zijn beginjaren de ideologie van het regime en publiceerde een nogal conformistisch en (pseudo)religieus soort poëzie.

Een reactie kon niet uitblijven en die kwam dan ook. In 1944 – hetzelfde jaar waarin *Hijos de la ira* en *Sombra del paraíso* verschenen – richtten de dichters Victoriano Cremer en Eugenio de Nora het tijdschrift *Espadaña* op. Zij vonden dat het *garcilasismo* platgetreden paden betrad: het was formalistisch, retorisch, traditioneel en escapistisch. *Espadaña* pleitte daarentegen voor een directere, levendigere en niet aan (neo-)klassieke vormen gebonden poëzie die van betrokkenheid bij de werkelijkheid van dat moment diende te getuigen. Vandaar dat *Espadaña* wordt gezien als de wegbereider van de sociale poëzie van de jaren vijftig. In dit tijdschrift publiceerden uitgesproken sociaal-geëngageerde dichters als Gabriel Celaya en Blas de Otero (over wie straks), maar ook dichters die vanuit een meer persoonlijk, intimistisch perspectief schreven, zoals Carlos Bousoño en José María Valverde. Tussen deze twee polen – het algemene en het persoonlijke – zou de Spaanse poëzie zich tot het einde van de jaren zestig blijven bewegen.

De grote voorbeelden van de geëngageerde dichters waren Antonio Machado, Federico García Lorca en de Spaans-Amerikaanse dichters Pablo Neruda en César Vallejo (zie hoofdstuk 10). Miguel Hernández (1910-1942) neemt een aparte

plaats in: eigenlijk was hij een generatiegenoot, maar vanwege zijn vroege dood – in 1942 stierf hij in de gevangenis aan tuberculose – groeide hij uit tot een voorloper. Omdat in zijn werk *poesía culta* en volkspoëzie samenvloeien, wordt Hernández overigens ook wel beschouwd als een nakomeling van de Generatie van '27.

Het engagement ontwikkelde zich steeds meer van een overwegend individueel naar een overwegend sociaal perspectief, zoals ook in het werk van de twee belangrijke *Espadaña*-dichters Gabriel Celaya en Blas de Otero is te zien. Celaya heeft een groot en zeer gevarieerd oeuvre op zijn naam staan, maar is vooral bekend geworden als de dichter die de stem van het volk wilde vertolken en gloedvol de stelling verdedigde dat in de poëzie het esthetische nu ondergeschikt diende te zijn aan het politieke:

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

(UIT: 'LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO',

CANTOS IBEROS, 1955) [204]

*Zo is mijn poëzie: gereedschap-poëzie
en tegelijk de hartslag van het unanieme en blinde.
Dat is zij, een wapen geladen met expansieve toekomst
dat ik op je borst richt.*

Ook Blas de Otero, die een veel kleiner maar niet minder veelzijdig oeuvre op zijn naam heeft staan, werd een dichter die het engagement ondubbelzinnig op de voorgrond plaatste. Illustratief is de titel van een van zijn bundels: *Pido la paz y la palabra* (Ik vraag om vrede en om het woord, 1955). Het bekendste gedicht hieruit heeft de programmatische titel 'A la inmensa mayoría' ('Aan de immense meerderheid'). In de laatste strofe hiervan maakt de dichter ondubbelzinnig duidelijk waar volgens hem de prioriteiten liggen:

Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.

[82]

*Ik geef al mijn verzen voor een mens
in vrede. Hier hebben jullie, van vlees en bloed,
mijn laatste wens. Bilbao, elf
april, eenenvijftig.*

De titel van een andere bekende bundel van Otero, *Angel fieramente humano* (Woest menselijke engel, 1950), verwijst naar de religieuze dimensie van Otero's poëzie, die in zijn eerste periode het meest op de voorgrond treedt. God heeft, aldus de dichter, de mens tot eenzaamheid en dood veroordeeld, waardoor deze op zichzelf en op zijn naaste is aangewezen.

De volgende generatie dichters (geboren tussen 1925 en 1936) trad in de voetsporen van de hierboven besproken auteurs. Zij schreven kritische poëzie over de mens in zijn sociale, economische en culturele context. De sociale poëzie nam het op voor de onderdrukten en verhief haar stem tegen het onrecht. Hoewel de dichters door de censuur gedwongen waren zich in nogal abstracte bewoordingen uit te drukken, was hun grote thema ontegenzeggelijk het Spanje van na de Burgeroorlog.

Trok de Generatie van 1950 enerzijds de lijn van de sociale poëzie door, anderzijds voegde zij hier in de loop van de jaren vijftig een tweede lijn aan toe, die steeds belangrijker zou worden: die van de poëzie als bron van (zelf)kennis. In het verlengde hiervan ligt de toenemende aandacht voor de poëzie zelf en voor het medium waarvan zij zich bedient: taal. Poëzie is voor dichters als Angel González, José Angel Valente, José María Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines en Claudio Rodríguez meer dan een instrument om de wereld te veranderen: zij is ook een instrument waarmee de contouren van het zelf en van de taal kunnen worden verkend. Poëzie werd steeds minder een voor iedereen verstaanbare weergave van de werkelijkheid en steeds meer een vanuit het dichterlijk ik ondernomen zoektocht naar de werkelijkheid. De Spaanse poëzie begon zich dus weer voorzichtig de vragen te stellen die zij zich in de eerste decennia van deze eeuw had gesteld. Met de nadruk op 'voorzichtig', want de dichters bleven blij geven van een grote betrokkenheid bij de sociaal-politieke context waarin zij leefden, terwijl zij zich bovendien bleven bedienen van betrekkelijk eenvoudige taalmiddelen.

Het proza van de jaren vijftig: de Generatie van 1950

IN HET begin van de jaren vijftig begon Spanje voorzichtig uit zijn isolement te komen. Het land had nog steeds grote economische problemen, die niet zonder hulp van het buitenland waren op te lossen. Franco was dus gedwongen zijn streven naar autarkie in elk geval voor een deel op te geven, terwijl de internationale gemeenschap de deuren weer op een kier zette. Zo hieven de Verenigde Naties in 1950 de diplomatieke boycot tegen Spanje op, werd er in 1953 een militair-economisch verdrag met de Verenigde Staten gesloten (Spanje kreeg economische en militaire hulp van de Verenigde Staten, die in ruil hiervoor een aantal militaire bases mochten inrichten op Spaans grondgebied) en trad Spanje in 1955 toe tot de Verenigde Naties. De eerste stappen in de richting van Europa waren gezet.

Met de *apertura* (de opening) kwamen de eerste tekenen van protest in de openbaarheid. Zo werd in 1951 in Barcelona het openbaar vervoer vanwege de tariefverhogingen massaal geboycot en begonnen de studenten zich te roeren. Ook circuleerden er onder intellectuelen en schrijvers hoe langer hoe meer verboden boeken, die het land waren binnengesmokkeld. *La colmena* van Camilo José Cela is een van de bekendste voorbeelden. Voordat de Spaanse editie mocht verschijnen, was het boek al in een selecte kring bekend geworden dankzij de clandestien circulerende Argentijnse editie van 1951. Maar de illegale import kon niet verhinderen dat een groot deel van de buitenlandse literatuur *terra incognita* bleef voor de Spaanse schrijvers. De spaarzame contacten met de contemporaine buitenlandse literatuur kwamen veelal dankzij het toeval tot stand en verschilden van auteur tot auteur. Vandaar dat het niet gemakkelijk is gemeenschappelijke invloeden aan te wijzen bij de schrijvers die in deze jaren begonnen te publiceren. Maar de volgende drie kunnen in elk geval worden genoemd. In de eerste plaats het essay *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), waarin Jean-Paul Sartre onder meer een pleidooi houdt voor een geëngageerde literatuur die de lezer bewust moest maken van zijn plaats in de wereld en van zijn vrijheid en de mogelijkheid de wereld te veranderen. Het beste instrument hiervoor is, aldus Sartre, een onopgesmukte, transparante taal. In plaats van zijn eigen opvattingen te expliciteren zou de auteur zich zoveel mogelijk uit zijn tekst moeten terugtrekken om de lezer de gelegenheid te geven zelf zijn conclusies te trekken en zijn mening te vormen.

Een tweede belangrijke stimulans was het Italiaanse neo-realisme, dat zich in het land van herkomst zowel in de film als in de literatuur had gemanifesteerd. In Spanje was vooral de film (De Sica, Rossellini, Zavattini) van invloed, die leerde dat ook de alledaagse werkelijkheid – en in het bijzonder die van de lagere klassen

– onderwerp van belangwekkende kunst konden zijn. Geïnspireerd op het neo-realisme was ook de idee dat de verteller als een camera is, die alleen maar registreert en geen commentaar geeft, zodat er een direct contact tussen tekst en lezer mogelijk is en de lezer zelf zijn (politieke en morele) conclusies kan trekken.

De derde belangrijke invloed is, tot slot, de Noord-Amerikaanse roman van het interbellum, met auteurs als Sinclair Lewis, Ernest Hemingway, John Steinbeck, John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald en William Faulkner. Maar hoe goed kende men het werk van deze schrijvers? Neem Faulkner, die in Spanje geboekstaafd staat als de meest invloedrijke Amerikaanse schrijver van deze periode. Maar Faulkners werk staat met zijn ondoorzichtige taal en zijn preoccupatie met mentale processen mijlenver af van het neo-realisme. Hetzelfde geldt, *mutatis mutandis*, voor het werk van de meeste andere hierboven genoemde Amerikaanse auteurs.

De Spaanse literatuur ontwikkelde zich weliswaar in een heel andere richting dan de literaturen van de omringende landen (in Frankrijk bijvoorbeeld had je de postmodernistische *nouveau roman*) maar het isolement werd kleiner. De nieuwsgierigheid naar de buitenlandse literatuur was groot en deze drong, via legale weg (het toenemende aantal vertalingen) en via clandestiene weg (smokkel), steeds meer het land binnen. De autoriteiten moeten geweten hebben dat er verboden boeken circuleerden maar grepen nauwelijks in, zich er maar al te goed van bewust dat schandalen de broze betrekkingen met het buitenland geen goed zouden doen. Om in elk geval de indruk te wekken dat het regime een wat liberalere koers was begonnen te varen, moest het dit soort burgerlijke ongehoorzaamheid vaak oogluikend toestaan, zoals ook de censuur wat meer door de vingers zag dan vroeger. Dat deed zij niet vrijwillig, maar ze werd daartoe gedwongen door de omstandigheden (de *apertura*). Van een wezenlijke koersverandering in de politiek was dus geen sprake.

Naast de voorzichtige, onvrijwillige liberalisering van de censuur was er nog een aantal andere factoren dat een gunstige invloed had op de ontwikkeling van de literatuur. In de eerste plaats waren er, ruim tien jaar na de kaalslag van de Burgeroorlog, eindelijk weer genoeg jonge schrijvers om van een nieuwe generatie te kunnen spreken: de Generatie van 1950 (*la generación del medio siglo*), ook wel de *generación herida* (de gewonde generatie) of de generatie van de oorlog genoemd. De schrijvers die hiertoe behoren, werden tussen 1924 en 1936 geboren en hadden de Burgeroorlog dus als kind meegemaakt. Hoewel deze ervaringen zonder enige twijfel hun sporen hebben achtergelaten in hun romans (de Burgeroorlog is bijna altijd voelbaar aanwezig, zij het meer als decor dan als

hoofdthema), is de belangrijkste bron van hun schrijverschap het klimaat waarin deze schrijvers opgroeiden en volwassen werden. In tegenstelling tot wat men misschien zou verwachten bij een geëngageerde, links georiënteerde literatuur zoals die in de jaren vijftig in Spanje tot ontwikkeling kwam, waren de schrijvers van de Generatie van 1950 afkomstig uit families die tot het kamp van de overwinnaars behoorden. Zij groeiden dus op in een milieu dat werd bepaald door de ideeën, normen en waarden van het falangisme en het katholicisme, die konden variëren van fanatiek fascisme tot a-politieke kwezelarij. De toenemende afkeer van deze atmosfeer en de breuk waartoe deze aversie tenslotte leidde, vormden voor veel auteurs de kiem van hun schrijverschap. Uit deze kiem ontwikkelde zich een grote betrokkenheid met wat voor hen het andere Spanje was: het Spanje van de verliezers, van de armen en de onderdrukten.

Met deze nieuwe schrijversgeneratie verbeterde de literaire infrastructuur in Spanje. In de eerste plaats was er een aantal uitgeverijen die zich op bijzondere wijze inspanden voor de literatuur van eigen bodem: Destino (Barcelona), Seix-Barral (idem), Taurus (Madrid) en Castalia (Valencia). Zij stimuleerden de jonge schrijvers niet alleen door publikatie van hun werk mogelijk te maken, maar ook door literaire prijzen in te stellen. Destino beet de spits af met de Premio Nadal, die als eerste in 1944 aan Carmen Laforet werd toegekend voor het manuscript van *Nada*, dat, zoals gebruikelijk bij deze prijs, pas in het daaropvolgende jaar in boekvorm verscheen. Enkele jaren later werd wederom bewezen dat de Nadaljury een goede neus had voor belangrijke literatuur: in 1947 bekroonde zij *La sombra del ciprés es alargada* van de toen nog volkomen onbekende Miguel Delibes. Seix-Barral introduceerde in 1958 de Premio Biblioteca Breve, die in dat jaar aan Luis Goytisolo (broer van Juan) werd toegekend voor zijn eerste roman *Las afueras* (De buitenwijken) en die van meet af aan de Premio Nadal in prestige naar de kroon stak. Seix-Barral profileerde zich tevens als uitgever van vertaalde literatuur, waarvan bovendien steeds meer uit Spaans-Amerika werd geïmporteerd.

Van groot belang voor de bloei van de literatuur was ook de groepsvorming onder jonge schrijvers, met name in Madrid en Barcelona, waar *tertulias* (regelmatige, informele bijeenkomsten, meestal in een café) werden gehouden. De schrijvers van deze *tertulias* publiceerden vaak in dezelfde tijdschriften, die een steeds prominentere rol gingen spelen. Zo werd in Madrid het onafhankelijke tijdschrift *Revista Española* uitgegeven, dat onder meer inspiratie vond in het Italiaanse neo-realisme en waarin Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos en Carmen Martín Gaité publiceerden. *Revista Española* was geen lang leven beschoren – het verscheen in 1953 en 1954 – maar is van grote betekenis

geweest voor deze periode. Dat geldt ook voor het in Barcelona uitgegeven tijdschrift *Laye* (1950-1953). Het werd, zoals de meeste tijdschriften in die tijd, gefinancierd door de overheid (het Ministerio de Educación Nacional en de Movimiento) maar dat stond het volgen van een afwijkende koers niet in de weg. In *Laye* verschenen enkele belangrijke, invloedrijke essays van José María Castellet, wiens pleidooi voor een geëngageerde literatuur sterk geïnspireerd was op Sartres *Qu'est-ce que la littérature?* Ze zouden een paar jaar later, samen met enkele nieuwe stukken, worden gebundeld in *La hora del lector* (De tijd van de lezer, 1957). Dit boek en het eveneens sterk op Sartre georiënteerde *Problemas de la novela* (Problemen van de roman, 1959) van Juan Goytisolo vormen, wat het proza betreft, de belangrijkste manifesten van de Generatie van 1950.

Een ander belangrijk tijdschrift uit Barcelona was *Destino* (1950-1963), waarin onder meer Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz en Juan Marsé publiceerden. Aan het Madrileense tijdschrift *Acento Cultural* (1958-1961) waren onder anderen Antonio Ferres, Jesús López Pacheco en Armando López Salinas verbonden.

Het was onder meer aan deze tijdschriften en aan programmatische geschriften als *La hora del lector* en *Problemas de la novela* te danken dat er, wat het proza betreft, weer een behoorlijk literair klimaat aan het ontstaan was in Spanje. Hierin ontwikkelde de literatuur zich in de loop van de jaren vijftig steeds meer in geëngageerde richting, ondanks – maar je zou ook kunnen zeggen: dankzij – de dictatuur. Veel schrijvers vonden het hun plicht om in hun werk een getrouw en gedetailleerd beeld te geven van de eigentijdse sociaal-maatschappelijke werkelijkheid. Omdat het Franco-regime de teugels van de pers korter hield dan die van de literatuur, dienden schrijvers de taak op zich te nemen die in democratische samenlevingen door journalisten werd vervuld: de problemen van de samenleving signaleren en, voor zover de censuur dit toeliet, bekritisieren. De auteurs werden, op een enkele uitzondering als de communist Armando López Salinas na, niet zozeer geïnspireerd door duidelijk afgebakende politieke ideologieën als het communisme (al werden ze daar wel van beschuldigd) als wel door algemeen-menselijke waarden als vrijheid, democratie en rechtvaardigheid.

De politieke en journalistieke functie die de literatuur kreeg, bracht met zich mee dat de romans in de regel ongecompliceerd van taal en structuur waren (veel dialoog, eenvoudige vertellersteksten). Op deze manier kon het verloren contact tussen de literatuur en de gewone man ('het volk') weer worden hersteld, zoals Juan Goytisolo bepleitte in zijn programmatische essay 'Para una Literatura Nacional Popular' ('Voor een Nationale Volksliteratuur', 1959), dat lijnrecht tegenover de ontmenselijke kunst van Ortega y Gasset stond (zie hoofdstuk 4).

Personages waren nu niet in de eerste plaats individuen maar representeerden een klasse, een bevolkingsgroep, een beroepsgroep, een streek. Hun problemen waren niet specifiek, maar algemeen. Vandaar dat de psychologische interesse die te vinden was in de *novela de personaje* uit de jaren veertig bij de meeste schrijvers nu op de achtergrond raakte. Psychologische problemen, zo meenden de meest geëngageerde auteurs, waren een luxe-verschijnsel: ze hoorden bij de bourgeoisie. Dit betekende uiteraard niet dat de bourgeoisie uit de literatuur werd verbannen. Integendeel: zij werd, samen met de kerk, de politie, het leger en de politieke autoriteiten verantwoordelijk gesteld voor de deplorabele situatie in Spanje.

Binnen de geëngageerde literatuur kan onderscheid worden gemaakt tussen het neo-realisme en de sociaal-kritische roman. Volgens sommigen zou de periode van het neo-realisme ingeluid zijn door Jesús Fernández Santos' portret van een plattelandsgemeenschap *Los bravos* (De wilden, 1954), maar men zou ook 1951 als beginpunt kunnen nemen, het jaar waarin *La colmena* van Camilo José Cela verscheen.

Over de realistische pretenties van *La colmena* kan geen enkel misverstand bestaan, zo maakt de schrijver in het voorwoord duidelijk:

Deze roman van mij wil niet méér zijn – maar voorwaar ook niet minder – dan een stuk leven dat stap voor stap, zonder terughouding, zonder vreemde tragedies, zonder barmhartigheid verteld wordt, zoals het leven nu eenmaal verloopt, precies zoals het leven verloopt, of wij het nu prettig vinden of niet. [9/5]

Maar in tegenstelling tot wat Cela in *La familia de Pascual Duarte* doet, concentreert hij zich in *La colmena* niet op één individu maar op een hele samenleving. De roman heeft een collectieve hoofdpersoon. De schrijver concentreert zich niet op het particuliere, maar op het algemene: niet op de mens als individu maar op de mens als deel van de massa of als representant van een bepaalde klasse of bevolkingsgroep. Vandaar dat de aandacht meer is gericht op de buitenkant van de personages – hun handelingen, hun gesprekken – dan op hun innerlijke beleavingswereld.

La colmena is opgebouwd uit 213 korte tot ultrakorte fragmenten, die verdeeld zijn over zes hoofdstukken en een epiloog. Een overkoepelend plot ontbreekt. Het gaat in *La colmena* dan ook niet om één groot verhaal, maar om tal van kleine verhaaltjes, die over tal van personages gaan: schoenpoetsers, caféhouders, obers, kantoorklerken, hoeren, werklozen, zieken, bedelaars, huisvrouwen, schrijvers, nachtwachten, maîtresses, woekeraars, klaplopers, straatverkopers, muzikanten,

studenten, politieagenten. Deze door elkaar heen krioelende personages en hun verhalen vormen met elkaar een dwarsdoorsnede van het leven in Madrid tijdens de winter van 1943.

Er staan in *La colmena* veel mini-biografietjes, waarin Cela laat zien over een buitengewoon compacte, evocatieve stijl te beschikken. De lijn die veel van deze geschiedenissen volgen, is, net als in de sociaal-kritische roman van enkele jaren later, een neergaande: het wordt van kwaad tot erger. Cela heeft maar heel weinig woorden nodig om dit proces te beschrijven, zoals in het volgende fragment over de vrouw van Seoane, de violist in Doña Rosa's café, plaats van samenkomst voor veel personages:

Sonsoles heeft slechte ogen, haar oogleden zijn rood en het lijkt altijd of ze pas gehuild heeft. Het leven in Madrid bekommt haar niet goed, het arme schepsel. Toen ze pas getrouwd was, was ze mooi en gevuld, ze zag er fris uit, en het was een lust haar te zien; maar nu is ze – hoewel ze nog niet oud is – al een wrak. Haar berekeningen waren niet uitgekomen, ze geloofde dat ze het in Madrid breed kon laten hangen en trouwde met een Madrileen. En nu, nu er niets meer aan te doen is, begrijpt ze dat ze zich vergist heeft. In haar dorp, Navarredondilla, in de provincie Avila, was ze een jonge dame en at ze zoveel ze maar wilde; in Madrid is ze een ongelukkig schepsel, dat de meeste dagen zonder eten naar bed gaat. [142-143/98]

Ook wat de taal betreft is *La colmena* rijkgeschakeerd. Cela heeft op virtuoze wijze jargon, bargoens, spreekwoorden, zegswijzen, uitdrukkingen, volkswijsheden, tussenvoegsels en schuttingstaal aaneengesmeed tot wat je een literaire volkstaal zou kunnen noemen, die een groezelige, behoeftige, treurige wereld oproept van armoede, uitbuiting, monotonie, onbeduidendheid, benepenheid, gierigheid, egoïsme, vervreemding, hypocrisie, kwezelarij, eenzaamheid, repressie en ranzige wellust. Maar in Cela's bijenkorf zijn ook naastenliefde, solidariteit, fatsoen, mededogen, tederheid en liefde te vinden. Dank zij deze genuanceerde kijk op het menselijk tekort (waarin plaats is voor het groteske en het poëtische, het malicieuze en het barmhartige, het grove en het tedere) is *La colmena* volgens menigeen het hoogtepunt uit Cela's oeuvre.

La colmena wordt beschouwd als de voorloper van het neo-realisme, vernoemd naar de al genoemde Italiaanse stroming in literatuur en film die naar objectivisme streeft. In zijn zuiverste vorm houdt dit objectivisme in dat de verteller zich niet in

het verhaal mengt (en dus geen commentaar geeft op de gebeurtenissen), maar zich neutraal opstelt en alleen registreert wat er gebeurt en wat er wordt gezegd, als een filmcamera. Hij is niet alwetend, want hij heeft geen toegang tot wat er zich in de hoofden van de personages afspeelt. Deze exclusieve aandacht voor het aan de buitenkant waarneembare is verwant aan het behaviorisme, een belangrijke stroming in de psychologie die introspectie uitsluit en zich beperkt tot observatie van het menselijk gedrag.

Onbetwist hoogtepunt van het neo-realisme is *El Jarama* (De Jarama, 1956) van Rafael Sánchez Ferlosio (1927), in 1955 bekroond met de Premio Nadal. De roman is uiterst sober van opzet: het verhaal beperkt zich in de tijd tot een warme zondag in augustus van kwart voor negen 's ochtends tot tien voor een 's nachts en in de ruimte tot een plekje aan de oever van de rivier de Jarama en de directe omgeving ervan, zo'n elf kilometer buiten Madrid. Daar trekt een groepje van elf Madrileense jongeren naartoe om er hun vrije dag door te brengen. Nauwkeurig registreert de verteller hun dialogen en hun handelingen, alsmede die van de mensen die in en rond de vlakbij gelegen eet- en drinkgelegenheden rondhangen. Geen van hen doet iets bijzonders, geen van hen zegt iets bijzonders, geen van hen is iets bijzonders. Er wordt gebabbeld, gekibbeld, gezwommen, gewandeld, gegeten, gedronken, gerust, geknuffeld, gezongen, gedanst. Bijna vierhonderd bladzijden lang is *El Jarama* een en al trivialiteit, monotonie, verveling, landerigheid, nietszeggendheid. Dit laatste ook in letterlijke zin, want er vallen heel wat stiltes in de roman. De monotonie wordt nauwelijks doorbroken wanneer Lucita, een van de leden van het groepje, verdrinkt. Allesoverheersend blijft de indruk van lusteloosheid, van onbeduidendheid. De personages hebben nauwelijks persoonlijkheid en nauwelijks een geschiedenis. Speelt de Burgeroorlog voor de ouderen nog wel een rol – de plaats van handeling heeft voor hen een geladen betekenis: in februari 1937 vond aan de oevers van de Jarama een van de bloedigste slagen van de Burgeroorlog plaats –, voor de jongeren niet meer. Hun lege, onbeduidende bestaan zoals beschreven door Sánchez Ferlosio werd – en wordt – geïnterpreteerd als symbool van de toenmalige situatie in Spanje. Ook de rivier waarnaar de titel verwijst, draagt bij tot deze symboliek: net als de Jarama verglijdt de tijd zonder dat er een verschil is tussen gisteren, vandaag en morgen.

In *El Jarama* onthoudt de verteller zich van commentaar. Maar helemaal neutraal en onzichtbaar is hij niet: soms geeft hij zijn beschrijvingen – met name die van de natuur – wel degelijk kleur door zich te bedienen van poëtische beelden en door symbolische betekenissen te suggereren. Zelfs *El Jarama* is dus geen zuiver objectivistische roman (zoals geen enkele roman dat natuurlijk in wezen is).

In de tweede helft van de jaren vijftig begon een aantal schrijvers hun politieke engagement duidelijker tot uitdrukking te brengen in hun werk en ontstond de zogenaamde sociaal-kritische roman. In dit type roman treedt de kritiek op Spanje meer aan de oppervlakte dan bij de neo-realistische roman. De grotere politieke geladenheid komt vooral tot uitdrukking in de onderwerpkeuze. De roman geeft nu geen min of meer neutrale visie op de Spaanse samenleving, maar concentreert zich op specifieke, in erbarmelijke omstandigheden levende bevolkingsgroepen als de mijnwerkers, de boeren en de sloppenwijkbewoners.

Een voorbeeld van deze laatste categorie is *La resaca* (*De trek*, 1958) van Juan Goytisolo (1931). Het volgende fragment hieruit schetst, net als het citaat uit *La colmena*, in vogelvlucht een deerniswekkende levensgeschiedenis. Maar de politiek speelt bij Goytisolo een belangrijkere rol dan bij Cela:

Tijdens de Republiek had Giner actief meegewerkt aan de vorming van de Vakverenigingen en hij vreesde dat zijn ervaring, die hij ten koste van zoveel moeite en inspanning verworven had, verloren zou kunnen gaan. Met veel geduld had hij zich erop toegelegd Emilio's politiek bewustzijn te vormen. 'Ze hebben ons alles afgenomen, zelfs het woord,' had hij hem op een dag gezegd. 'Wij zijn nog armer dan slaven.'

Soms liet hij zijn eisen en zijn kritiek ter zijde en ontrafelde zijn herinneringen aan de oorlog en de gevangenschap. De dwangarbeid, de honger, de angst, de afranseling. [...]

[...] Zijn vrouw en kinderen gedroegen zich tegenover hem als vreemden. Zonder zich aan enig redelijk argument te storen, schenen zij zich erop toe te leggen hem systematisch aan te vallen als hij probeerde een zin aan zijn leven te geven. Bovendien scheen Emilio hem vergeten te hebben. [...] Op den duur verloor je alles, je jeugd en je illusies, je vrouw, je kinderen en je vrienden. [...] Giner had iedere hoop opgegeven. [26/25-26]

De sociaal-kritische roman mag niet vereenzelvigd worden met de socialistisch-realistische roman, die in communistisch Rusland toen de toon aangaf. Het grote verschil is dat in de Sovjetunie de socialistisch-realistische literatuur van staatswege was voorgeschreven, terwijl de sociaal-kritische roman een literatuur van dissidenten was. De schrijvers moesten binnen de grenzen van de censuur blijven als ze hun werk in Spanje wilden publiceren. Abstracte sociale kritiek mocht wel, maar directe kritiek op het franquisme niet, terwijl het uitspreken van affiniteit met

linkse ideologieën (het marxisme bijvoorbeeld) evenmin door de beugel kon. Ook in de sociaal-kritische roman treedt de verteller daarom niet op de voorgrond. Hij geeft veelal het woord aan de personages (dialogen) en beperkt zich in zijn eigen teksten (de vertellersteksten) tot korte, min of meer neutrale beschrijvingen. Maar dank zij de keuze van zijn onderwerpen kon er geen misverstand bestaan over zijn politieke standpunt.

De verschillen tussen de neo-realistische roman en de sociaal-kritische roman zijn dus klein. Samen hebben zij het gezicht van het Spaanse proza van de jaren vijftig bepaald. Vaak heeft men de schrijvers verweten dat hun beperkte thematiek en hun eenvoudige, traditionele manier van schrijven een stap terug in de literatuurgeschiedenis waren. Deze kritiek is begrijpelijk en zou in het volgende decennium ook steeds weer uit de gelederen van de schrijvers zelf opklinken. Toch wordt hiermee het Spaanse proza van de jaren vijftig tekort gedaan. Zo was er binnen het realisme ook nog een derde stroming, het subjectief realisme, dat in het verlengde van de *novela de personaje* ligt. Het subjectief realisme richtte zich niet op de objectieve, sociaal-maatschappelijke werkelijkheid, maar op de gedachten- en gevoelswereld van personages die niet per se representatief hoefden te zijn voor een bepaalde maatschappelijke groep, zoals de regel was in de neo-realistische roman en de sociaal-kritische roman. Gezien deze aandacht voor de persoonlijke beleving van de werkelijkheid hoeft het niet te verbazen dat de vorm van de subjectief-realistische romans in het algemeen minder elementair is dan die van de neo-realistische en de sociaal-kritische roman. Ze zijn rijker van taal, subtieler van beeldspraak en gecompliceerder van structuur.

Tot deze substroming behoren opvallend veel vrouwelijke auteurs, van wie de bekendste Carmen Martín Gaité en Ana María Matute zijn. Martín Gaité, die tot de kring van *Revista Española* behoorde, is de schrijfster van *Entre visillos* (Tussen de vitrages, 1958), dat over het benauwde leven in een provinciestad gaat. Matute schreef onder meer *Primera memoria* (Eerste herinnering, 1960), waarin een ontgoochelde vrouw terugkijkt op de roerige periode in de Burgeroorlog toen zij bij haar onsympathieke grootmoeder op Mallorca moest gaan wonen. Een andere belangrijke roman die tot deze (sub)stroming behoort, is *La isla* (Het eiland, 1961) van Juan Goytisolo, waarin de sociaal-economische problemen van de onderste klassen plaats hebben gemaakt voor de particuliere problemen van een vrouw wier huwelijk in een crisis verkeert.

Een jaar later, in 1962 dus, verscheen de roman die de nekslag zou geven aan het realisme: *Tiempo de silencio* (Tijd van zwijgen) van Luis Martín-Santos.

Chronologie

- 1940-45 Tweede Wereldoorlog. Spanje mengt zich niet in de strijd, maar staat aan de kant van Italië en Duitsland, de twee landen die tijdens de Spaanse Burgeroorlog een beslissende rol hebben gespeeld in het voordeel van de *nacionales*
- 1941-50 *Escorial*
- 1942 Miguel Hernández overlijdt in de gevangenis — Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*
- 1943 Gonzalo Torrente Ballester, *Javier Mariño*
- 1943-46 *Garcilaso*
- 1944 Vicente Aleixandre, *Sombra del paraíso* — Dámaso Alonso, *Hijos de la ira* — *Espadaña* wordt opgericht
- 1945 Italië en Duitsland verliezen de Tweede Wereldoorlog — Carmen Laforet, *Nada* (Eerste Premio Nadal, 1944)
- 1946 De Verenigde Naties nemen een resolutie aan die een diplomatieke boycot van Spanje gebiedt
- 1948 Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada* (Premio Nadal 1947)
- 1950 De Verenigde Staten heffen de diplomatieke boycot op — Blas de Otero, *Ángel fieramente humano*
- 1950-53 *Laye*
- 1950-63 *Destino*
- 1951 De bevolking van Barcelona boycot massaal het openbaar vervoer — Camilo José Cela, *La colmena* (Argentijnse editie)
- 1953 Spanje sluit een militair-economisch verdrag met de Verenigde Staten
- 1953-54 *Revista Española*
- 1954 Jesús Fernández Santos, *Los bravos*
- 1955 Spanje wordt lid van de Verenigde Naties — Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra* — Gabriel Celaya, *Cantos iberos*
- 1956 Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama* — Juan Ramón Jiménez ontvangt de Nobelprijs voor Literatuur
- 1957 José María Castellet, *La hora del lector*
- 1957-62 Gonzalo Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras*
- 1958 Luis Goytisolo, *Las afueras* (Eerste Premio Biblioteca Breve) — Carmen Martín Gaité, *Entre visillos*
- 1958-61 *Acento Cultural*
- 1958 Juan Goytisolo, *La resaca*

- 1959 Juan Goytisolo, *Problemas de la novela* — Idem, 'Para una Literatura Nacional Popular'
- 1960 Ana María Matute, *Primera memoria*
- 1961 Juan Goytisolo, *La isla*
- 1962 Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*
- 1972 Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J.B.*
- 1989 Camilo José Cela ontvangt de Nobelprijs voor Literatuur

Modernisme, postmodernisme (1962-)



1962: *Tiempo de silencio* van
Luis Martín-Santos

HET IS gangbaar de literatuur van na de Burgeroorlog in twee tijdvakken te verdelen: de Franco-periode (1939-1975) en de postfranquistische periode (vanaf 1975). Volgens deze indeling gingen de ontwikkelingen in de literatuur en die van de geschiedenis dus hand in hand. Voor een deel is dit juist, want de literatuur kreeg, zoals in het vorige hoofdstuk is betoogd, door de Burgeroorlog een heel ander gezicht. Maar wat de dood van Franco betreft, is de parallel tussen geschiedenis en literatuurgeschiedenis minder evident. De dood van de dictator in 1975 is weliswaar niet zonder gevolgen gebleven voor de literatuur, maar er is geen sprake van een waterscheiding.

Een wezenlijker omslag deed zich voor aan het begin van de jaren zestig. Het realisme van de jaren veertig en vijftig had zijn langste tijd gehad en de literatuur pakte de draad van vóór de Burgeroorlog weer op door een experimentele koers te gaan varen. Dat was het begin van een belangrijke ontwikkeling, die er in grote lijnen op neerkomt dat de Spaanse literatuur weer aansluiting vond bij de overige contemporaine westerse literaturen. Zij werd, om zo te zeggen, (post)modern. Deze ontwikkeling zette zich *grosso modo* na de dood van Franco voort, zodat er geen sprake was van een breuk maar van continuïteit.

Het sleuteljaar is 1962, toen *Tiempo de silencio* (*Tijd van zwijgen*) verscheen, de eerste en enige roman van de psychiater Luis Martín-Santos (1924-1964), die kort na de publicatie van zijn baanbrekende roman om het leven kwam bij een auto-ongeluk. Op de eerste pagina is meteen al duidelijk dat de structuur, de taal en de inhoud van deze roman de transparantie missen van de geëngageerde realistische romans die toen gemeengoed waren:

De telefoon ging en ik heb hem gehoord. Ik heb de hoorn opgenomen. Ik heb het niet goed verstaan. Ik heb de hoorn neergelegd. En gezegd: 'Amador.' Hij is gekomen met zijn dikke lippen en heeft de hoorn opgenomen. Ik keek in de binoculaire microscoop en kon niet goed wijs uit het preparaat. Ik keek nog eens: 'Natuurlijk, door kanker aangetast.' Maar, na de celdelingen, verdween de blauwe vlek. 'Deze lampen gaan ook al kapot, Amador!' Neen; hij heeft tegen de draad aan geschopt. 'Doe de stekker er weer in!' Hij is nog aan het telefoneren. 'Amador!' Zo dik, zo een en al glimlach. Hij spreekt langzaam, kijkt op, ziet me. 'Ze zijn op.' 'Ze zijn al weer op.' De muizen zijn op! Het portret van de man met de baard, tegenover me, die het allemaal al gezien heeft, en die het Iberische volk bevrijdde van zijn aangeboeren minderwaardigheidsgevoel tegenover de wetenschap, vorsend en onbeweeglijk, moet het aanzien dat er gebrek aan proefdieren is. Zijn glimlach die begrijpt en van de minderwaardigheid bevrijdt, verklaart – begrijpt – het gebrek aan kredieten. Arm volk, arm volk. Wie zal nog ooit weer kunnen dingen naar de beloning uit het noorden, naar de glimlach van de lange koning, naar het verlenen van de waardigheid, naar het rijke bestaan van de wijze die op het droge schiereiland wacht tot de hersens en rivieren vrucht dragen? De abnormale celdelingen, verstold onder hun stukje glas, onbeweeglijk – terwijl zij juist het summum van beweging zijn –. Amador, onbeweeglijk eerst, die de hoorn op het toestel legt, glimlacht, me aankijkt en zegt: 'Ze zijn op!' [7/5]

Om te beginnen is niet duidelijk wie de ik is. Hij wordt niet met name genoemd en zelfs niet geïntroduceerd. Het andere personage heeft wel een naam (Amador), maar ook over hem komt de lezer in deze beginpassage nauwelijks iets te weten. En wat is de relatie tussen deze twee personages? Waar bevinden zij zich? Wat zijn ze aan het doen? Wie is 'de man met de baard' op het schilderij?

Wat ook in het oog springt, is de grillige opbouw van de tekst. Aanvankelijk heeft te lezer de indruk dat er van de hak op de tak wordt gesprongen. Dat komt onder andere omdat de verschillende vertelvormen niet duidelijk van elkaar zijn gescheiden. Gedachten, (neutrale) beschrijvingen en dialoogfragmenten wisselen elkaar onaangekondigd af, zodat de lezer bijna de indruk krijgt dat hier naast de ik-figuur misschien ook nog wel andere vertellers aan het woord zijn, al is het meest waarschijnlijke dat het een innerlijke monoloog van één verteller betreft. Deze monoloog gaat zo'n acht bladzijden door, zonder dat de identiteit van de ik-

verteller wordt onthuld. De lezer vindt nog meer epistemologische hindernissen op zijn weg: het wetenschappelijke jargon (met name de biologie), de intertekstualiteit (allusies naar onder meer Jorge Manrique en Cervantes), vreemde woorden, neologismen.

Maar langzaam maar zeker wordt duidelijk dat de twee genoemde personages in een laboratorium werken waar proeven met muizen worden gedaan. Deze muizen zijn van een speciaal, uit Illinois (V.S.) geïmporteerd soort. Amador onthult dat El Muecas, een vroegere medewerker van het laboratorium die vanwege diefstal is ontslagen, nog wel wat exemplaren heeft. Amador heeft El Muecas destijds stiekem een mannetjes- en een vrouwtjesdier gegeven, die zich in de krotwoning van El Muecas hebben vermenigvuldigd.

Een opvallend element in de lange innerlijke monoloog waarmee *Tiempo de silencio* begint, is de negatieve visie op de wetenschap in Spanje, die achterloopt bij de ontwikkelingen in het buitenland en dus feitelijk overbodig werk doet. Dat is niet alleen het gevolg van 'het gebrek aan kredieten' en het ontbreken van een 'vrije geest' maar ook van het feit dat de Spanjaarden 'behalve dat we al zo traag van begrip zijn, ook nog de smalle gelaatshoek van de schiereilandmens hebben, en het verminderde hersengewicht veroorzaakt door het eentonige dieet voor onze kiezen, bonen, erwtgrauwe peulgewassen en gebrek aan proteïnen'. Een andere kwaal van de Spanjaarden die Martín-Santos noemt, is hun wrede omgang met dieren.

In de rest van het boek volgt nog veel meer kritiek op Spanje: de armoede, de haat, de klassengeest, de armzalige literatuur, de zelfgenoegzame bohème, de snobistische elite, het groteske rechtssysteem. *Tiempo de silencio* lijkt in dit opzicht dus aan te sluiten bij de sociaal-kritische roman van de jaren vijftig, ook al omdat de roman zich afspeelt in heel verschillende lagen van de samenleving: een deel van het boek is gesitueerd in een krottenwijk, een ander deel in een pension van een op de sociale ladder gedaalde familie uit de middenstand, terwijl andere delen zich afspelen in een bordeel, in kringen van de bohème en van de hoge bourgeoisie.

Een korte samenvatting van 'het verhaal' versterkt deze indruk van verwantschap met de sociaal-kritische roman. *Tiempo de silencio* speelt zich af in het Madrid van 1949. Hoofdpersoon is Pedro, een jonge, ambitieuze maar nogal naïeve medicus die kankeronderzoek doet. Hij probeert te achterhalen of 'er bij de erfelijkheid van de kiemen van kankerdragende muizen sprake is van een dominerende overdraging of dat de omgevingsfactoren meer invloed hebben.' Hij wil dus achterhalen of kanker erfelijk is of niet. Zijn onderzoek is symbolisch voor een vraag die als een rode draad door Martín-Santos' roman loopt: zitten de kwalen

van Spanje de Spanjaarden in het bloed of zijn ze het gevolg van specifieke historische omstandigheden? Alleen in het laatste geval zijn ze te genezen.

Pedro trekt, samen met Amador, naar de krottenwijk waar El Muecas met zijn gezin woont en vindt daar inderdaad de muizen die hij nodig heeft. 's Avonds gaat hij op stap met zijn vriend Matías, telg van een puissant rijke familie. Eerst gaan ze naar een literair café, dan naar de studio van een Duitse schilder die ze hebben ontmoet, vervolgens duiken ze de kroeg weer in en tenslotte bezoeken ze een bordeel. Diep in de nacht komt Pedro in beschonken toestand terug in zijn pension. Daar gaat hij, voor het eerst, naar bed met Dorita, de kleindochter van de pensionhoudster, die hem maar al te graag als schoonzoon wil.

Nauwelijks is Pedro naar zijn eigen kamer gegaan om zijn roes uit te gaan slapen, of El Muecas komt binnenvallen. Hij heeft zijn hulp nodig, omdat zijn dochter Florita in levensgevaar verkeert. Pedro gaat met hem mee. Florita blijkt door een kwakzalver op gruwelijke wijze te zijn toegetakeld tijdens een poging het door haar vader verwekte kind weg te halen. Pedro, die niet de bevoegdheid heeft te opereren, probeert Florita te redden. Tevergeefs. Zij overlijdt aan haar verwondingen.

De volgende dag duikt Pedro onder in het bordeel dat hij met Matías had bezocht. De politie vindt hem en hij wordt ingerekend. Het ziet er slecht voor hem uit, maar dankzij de onverwachte tussenkomst van El Muecas' vrouw, die zegt dat hij onschuldig is, wordt hij op vrije voeten gesteld. Maar wanneer hij de volgende avond met Dorita op de kermis is, slaat het noodlot opnieuw toe. Dorita wordt neergestoken door Cartucho, een krottenwijkbewoner die verliefd was op Florita. Hij verkeert in de veronderstelling dat Pedro haar zwanger had gemaakt en neemt op deze wijze wraak. Ook op Pedro's werk gaat het mis: hij wordt ontslagen. Murw geslagen vertrekt hij naar het platteland om daar als arts te gaan werken. Hij gaat, levend in een 'tijd van zwijgen', een routineuze toekomst tegemoet.

Dit verhaal zou heel goed in een sociaal-kritische roman hebben gepast. Maar vanwege het uitzichtloze beeld van Spanje, de onzekere visie op de fundamenteën van het menselijk handelen en de structuur en taal staan de ideologie en de poëtica van *Tiempo de silencio* haaks op die van de sociaal-kritische roman. Om met de visie op Spanje te beginnen: in tegenstelling tot wat de gewoonte was in sociaal-kritische romans, worden de Spanjaarden in Martín-Santos' roman niet onderverdeeld in twee duidelijk van elkaar te onderscheiden groepen: overwinnaars (= de slechten) en overwonnenen (= de goeden). *Tiempo de silencio* is veel somberder: alle Spanjaarden zijn verziekt, ook de mensen aan de onderkant van de samenleving, zoals de bewoners van de krottenwijk, waar net zo'n klassengeest heerst als in de samenleving daarbuiten. Spanje is, met andere woorden, door en door ziek,

zoals ook de wederwaardigheden van Pedro suggereren. Want hoe graag hij ook wil, het lukt ook hem niet om 'de platte werkelijkheid van de stad, het land en de tijd' waarin hij leeft te ontstijgen. Aan het slot van het boek, dat net als het begin uit een monoloog bestaat, formuleert hij, volkomen ontgoocheld en lamgeslagen, zijn negatieve, fatalistische visie op de Spaanse mens, van wie hij zich nu, na zijn traumatische ervaringen, niet meer onderscheidt:

[...] en nu, uitgemergelde en wormstekige, verschrompelde mens van de hoogvlakte, te drogen gehangen zoals ikzelf opdat ik een gedroogde tonijn word in de goede Castiliaanse lucht, waar de idee van de toekomst al drieëneenhalve eeuw geleden is verloren gegaan en de toekomst zelf al niet anders meer is dan de wormstekige bruine kleur die een huid van een rund krijgt, die te drogen is gehangen [...].

[290/248]

Opvallend is ook dat het menselijk gedrag in *Tiempo de silencio* de helderheid en de eenduidigheid mist die het in de sociaal-kritische roman heeft. Met name de motieven achter Pedro's handelwijze worden, in de voetsporen van Freud, gepresenteerd als een moeilijk te ontwarren kluwen van driften, verlangens en remmingen. Zo kan de lezer hooguit vermoeden waarom Pedro zich laat verleiden door Dorita, waarom hij kort daarop meegaat met El Muecas en zich ertoe laat overhalen om diens dochter te opereren. Veelzeggend in dit verband is ook dat het, ondanks zijn vrijlating, de vraag is of Pedro toen wel verantwoordelijk heeft gehandeld (hij was halfdronken, zeer vermoeid en had geen bevoegdheid tot opereren).

Maar het belangrijkste verschil met de sociaal-realistische roman vormen de structuur en de taal van *Tiempo de silencio*. De lezer krijgt niet een reeks logisch samenhangende episoden voorgeschoteld die met elkaar een helder, herkenbaar verhaal vormen, maar ziet zich geconfronteerd met een bonte collage van fragmenten waartussen aanvankelijk nauwelijks enig verband lijkt te bestaan. Om het begin van de roman weer als voorbeeld te nemen: de verhaaldraad die in het eerste fragment is geïntroduceerd, wordt pas weer opgepakt in het vijfde fragment, waarin Pedro (wiens naam hier pas voor het eerst wordt genoemd) en Amador zich op weg begeven naar de krottenwijk. Tussen deze twee passages staan drie heel andere stukken: een in gezwollen taal geschreven fragment van een onbekende verteller over een niet met name genoemde grote stad (Madrid) en de positie van de mens hierin; een kort fragment over de bedrieglijke schoonheid van de jeugd (eveneens van een onbekende verteller); en tenslotte een lange, geïroniseerde

monoloog vol melodrama van de eigenares van een pension, die haar levensverhaal vertelt. Wat is het verband tussen deze fragmenten? Op deze plaats van *Tiempo de silencio* is dit nog volstrekt onduidelijk. In de loop van de roman trekt weliswaar iets van de nevel rond deze fragmenten op, maar het blijven brokstukken die hardnekkig weigeren zich samen te voegen tot een eenheid.

Niet alleen het leggen van verbanden *tussen* de zeer van elkaar verschillende fragmenten waaruit *Tiempo de silencio* is opgebouwd vergt veel van het interpretatievermogen van de lezer, ook de meeste fragmenten zelf doen dat. De grillige opbouw van de tekst en de smeltkroes van vertelvormen zijn al genoemd. Belangrijk is ook de ambiguïteit van het externe vertelniveau, dat het meest voorkomt. Gaat het telkens om een en dezelfde verteller of zijn er verschillende vertellers aan het woord? En in hoeverre identificeert (identificeren) deze externe vertelinstantie(s) zich met Pedro? Maar de grootste moeilijkheid vormt de taal van *Tiempo de silencio*, die, op enkele uitzonderingen na (met name in enkele fragmenten die zó in een sociaal-realistische roman hadden gekund), uiterst complex is. Martín-Santos' taal is niet helder en min of meer eenduidig, zoals die van de sociaal-realistische dat wél was, maar ondoorzichtig en ambigu. Gebeurtenissen worden zelden op een gewone manier verteld, maar bijna altijd met behulp van metaforen, ongebruikelijke registers en intertekstuele verwijzingen (onder meer naar de bijbel, de Griekse mythologie, *Don Quijote*, Shakespeare, Pío Baroja, James Joyce, José Ortega y Gasset, het Franse existentialisme en de *nouveau roman*).

Een voorbeeld van deze bijzondere manier van vertellen is te vinden in het volgende fragment, waarin de aankomst van Pedro en Amador in de krottenwijk wordt beschreven:

Daar waren de barakken! Amador was op een klein bergje geklommen waar de vernielde weg op uitliep – als vele eeuwen eerder Mozes op een hogere berg – en wees met een plechtig gebaar, en terwijl zijn hoogmoedige paardelippen opensprongen in een glimlach, naar het kleine dal dat verborgen lag tussen twee trotse bergen, de ene van steen en puin, de andere van reeds oud en afgegraasd stadsvuil (waarvan de in de buurt van het vuil wonende inheemsen reeds alles wat nog als waardevol of voedzaam te gebruiken was hadden weggehaald), en waar, tegen elkaar aan geleund, de trotse paleizen van de armoede pronkten. [50/42]

Wat Martín-Santos hier en op vele andere plaatsen in *Tiempo de silencio* doet, lijkt op wat Cervantes in *Don Quijote* heeft gedaan: de werkelijkheid beschrijven in een gezwollen, plechtstatige taal (zie ook de verwijzing naar het bekende bijbelverhaal over de aankomst bij het Beloofde Land in dit fragment). De werkelijkheid wordt hier dus op een andere manier beschreven dan de lezer verwacht. Dit heeft niet alleen een ironisch effect tot gevolg (waarvan de suggestie uitgaat dat Pedro, net als Don Quichot, de werkelijkheid niet wil zien zoals zij is is), maar maakt tevens de relatie tussen taal en werkelijkheid onzeker. Dit is nog sterker het geval in de passages waarin deze registerbreuken gepaard gaan met een hoge dichtheid van intertekstualiteit en metaforen. Martín-Santos problematiseert dus niet alleen de (Spaanse) werkelijkheid maar ook de talige representatie hiervan. Hij richt niet alleen een uiterst kritische schijnwerper op Spanje, maar ook op de literatuur van het land uit die tijd, die een ondubbelzinnige visie op de werkelijkheid had en ervan uitging dat taal de werkelijkheid adequaat kon representeren. Het is de grote verdienste van Martín-Santos geweest dat hij als eerste deze opvattingen op radicale wijze in twijfel trok.

Tiempo de silencio wordt wel de Spaanse *Ulysses* genoemd. Misschien is dat wat te veel gezegd. Maar in één opzicht valt er weinig af te dingen op de vergelijking met James Joyces meesterwerk: dankzij *Tiempo de silencio* werd de Spaanse roman weer modern(istisch).

Het realisme voorbij

DE TITEL van Martín-Santos' epoqué makende werk had profetische waarde, want het werd tamelijk stil in de Spaanse literatuur na de publikatie van *Tiempo de silencio*. Pas in de tweede helft van de jaren zestig zouden er weer belangrijke romans verschijnen. In de voetsporen van Martín-Santos keerden veel auteurs zich toen af van het realisme en sloegen de richting van het modernistische en, later, postmodernistische experiment in (zie hoofdstuk 12, '*Nueva novela* versus *criollismo*' voor een omschrijving van de begrippen modernisme en postmodernisme). In hoog tempo werd geprobeerd de achterstand ten opzichte van de andere westerse literaturen in te halen.

Het opmerkelijke is dat deze koerswijziging niet het initiatief was van een nieuwe generatie, maar van gevestigde auteurs als Miguel Delibes, Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester en Juan Goytisolo. Pas omstreeks 1970 zou zich een nieuwe generatie aandienen, de zogenaamde Generatie van '68. Op dat moment waren er dus drie generaties die een anti-realistische poética gemeen hadden: de eerste naoorlogse generatie (Camilo José Cela, Miguel Delibes,

Gonzalo Torrente Ballester), de tweede naoorlogse generatie (Juan Goytisolo, Juan Benet, Luis Martín-Santos) en de derde naoorlogse generatie (de Generatie van '68, waarover straks).

Waarom namen auteurs als Cela, Delibes en Goytisolo afstand van het realisme? Allereerst omdat zij meenden dat de werkelijkheid veel gecompliceerder was dan zij haar tot dan toe hadden voorgesteld in hun werk. Er school bovendien een opmerkelijke paradox in hun manier van schrijven. Enerzijds was het politieke standpunt van waaruit zij schreven progressief, anderzijds was hun manier van schrijven uitgesproken traditioneel. Van fundamenteel belang was ook dat hun romans niet het effect sorteerden dat hun voor ogen stond: ze werden niet gelezen door de mensen voor wie ze in de eerste plaats bestemd waren (de mensen aan de onderkant van de samenleving) maar door de kleine, bevoorrechte klasse die toch al literatuur las. Het ontgoochelende feit deed zich voor dat de literatuur geen enkele rol had gespeeld bij de liberalisering van de Spaanse samenleving in de jaren zestig. Die was namelijk het gevolg van economische ontwikkelingen: de industrialisering, de komst van de televisie en de auto, de toeristenboom (die omstreeks 1960 begon) en het vertrek van honderdduizenden Spanjaarden naar onder meer Frankrijk, Zwitserland, Duitsland en Nederland, waar zij als gastarbeiders hun brood gingen verdienen. Dankzij deze veranderingen kwam Europa steeds dichterbij Spanje.

Door de economische bloei werden de tegenstellingen tussen de verschillende klassen minder schril. Er was, met andere woorden, nu minder noodzaak om geëngageerde literatuur te schrijven. Maar minstens zo belangrijk was dat schrijvers zich gefrustreerd voelden door de elementaire poëtica die zij zichzelf hadden opgelegd en die sterk verschilde van de vigerende literatuuropvattingen elders. Dit werd des te duidelijker toen er steeds meer moderne twintigste-eeuwse literatuur op de Spaanse markt begon te verschijnen (met name William Faulkner, John Dos Passos, Franz Kafka en andere modernisten van het interbellum). Van grote betekenis in dit verband was ook de contemporaine Spaans-Amerikaanse literatuur die in de jaren zestig op grote schaal in Spanje werd geïntroduceerd. Dat begon in 1963, toen *La ciudad y los perros* (*De stad en de honden*) verscheen, de eerste roman van de jonge, toen nog onbekende Peruaanse schrijver Mario Vargas Llosa, die hiervoor in 1962 de prestigieuze Premio Biblioteca Breve had gekregen. Met *La ciudad y los perros* begon de zogenaamde boom van de Spaans-Amerikaanse roman (zie hoofdstuk 12, 'De boom en de *nueva novela*'), die niet alleen duidelijk maakte dat literair raffinement en politiek engagement elkaar niet hoefden uit te sluiten maar ook dat er aan de andere kant van de oceaan een literatuur werd geschreven die veel vitaler, interessanter en moderner was dan de Spaanse literatuur van dat moment.

De radicale koerswijziging die in de tweede helft van de jaren zestig plaatsvond, laat zien dat Spaanse schrijvers alles in het werk stelden om hierin verandering te brengen. Er was sprake van een grote inhaalmanoeuvre, met als gevolg dat de Spaanse literatuur niet alleen aansluiting vond bij het Europese modernisme van het interbellum maar ook bij het postmodernisme zoals dat in die tijd gestalte begon te krijgen in onder meer Frankrijk, Engeland, Duitsland, de Verenigde Staten en Spaans-Amerika. Niet alleen het subject en zijn vermogen om zichzelf en de werkelijkheid te kennen werden geproblematiseerd (modernisme) maar ook het vermogen van de taal om de werkelijkheid te representeren (postmodernisme).

De eerste naoorlogse generatie:
Cela, Delibes, Torrente Ballester

DAT ER veel veranderde, laten de grote verschillen tussen de twee romans van Camilo José Cela zien die een dwarsdoorsnede geven van het dagelijks leven in Madrid: *La colmena* (1951), dat zich enkele jaren na de Burgeroorlog afspeelt, en *Visperas, Festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (Voor, tijdens en na het feest van de Heilige Camillus in 1936 in Madrid, 1969), dat zich rond 18 juli 1936 afspeelt, de dag waarop de Burgeroorlog uitbrak en tevens de naamdag van San Camilo, de patroon van de ziekenhuizen. In *La colmena* concentreert Cela zich vooral op de buitenkant van zijn personages (hun handelingen, hun gesprekken), die hij in korte fragmenten beschrijft waarin de verschillende vertellers (de externe verteller, de personages die als interne vertellers optreden) duidelijk van elkaar zijn te onderscheiden. In *San Camilo 1936* wemelt het eveneens van de personages, maar die worden nu veel meer van binnenuit beschreven. Hun teksten zijn bovendien niet meer duidelijk van elkaar gescheiden: directe rede, indirecte rede en vrije indirecte rede lopen in elkaar over. Door de lange zinnen en grillige perspectiefwisselingen ontstaat er een massa van door elkaar krioelende stemmen, die de onzekere, bevreesde en tegelijkertijd overmoedige klanken laten horen van de Madrileense bevolking aan de vooravond van de Burgeroorlog, die langzaam maar zeker overgaan in de angstige, verdrietige maar ook tedere geluiden van de eerste dagen van de Burgeroorlog. Er is wel een hoofdpersoon – een naamloze adolescent die in de spiegel naar zichzelf en naar de Spaanse ziel kijkt – maar zijn stem verdrinkt bijna in de taalstroom van de stemmenmassa die *San Camilo* vormt. In deze massa is ook de stem van de geschiedenis te horen. Bijvoorbeeld aan het slot van het beginfragment van de roman:

Iemand kijkt in de spiegel en tutoyeert zichzelf vol vertrouwen, de spiegel heeft geen rand, hij begint nergens en eindigt nergens, of toch, hij heeft een fraaie, met geduld en bladgoud vergulde rand maar het glas is niet van goede kwaliteit en het beeld dat hij weerspiegelt laat een zuur, vertrokken, bleek en slaperig gezicht zien, misschien weerspiegelt hij het verbijsterde gezicht van een dode dat nog het masker van de doodsangst draagt, waarschijnlijk ben je dood en weet je het niet, de doden weten ook niet dat ze het zijn, die weten helemaal niets. Je houdt een gewetensonderzoek en niets wordt duidelijk, nee, jij bent niet Napoleon Bonaparte, en evenmin koning Cyril van Engeland die zijn hovelingen hebben vermoord doordat ze gesmolten lood in zijn achterste goten alsof hij een homofiele aap was, jij bent een ledenpop, een arme drommel met een hersenpan vol conventionele ideeën, verlossende ideeën die nergens toe leiden, om een held te worden moet je nederiger zijn en het bovendien niet beseffen, hier werkt alles op kleinere schaal, binnen je hoofd en daarbuiten, hier is alles huiselijker en gewoner, helden zijn heel huiselijk en gewoon totdat ze op een dag op onverklaarbare wijze geschiedenis maken en de gezinnen gaan vervelen, ja de gezinnen, weet je nog de griep van 1918, die de gezinnen uitdunde?, de herinnering aan de griep van 1918 (het verlies van Cuba, de tragische week in Barcelona, de staking van 1917, de ramp bij Anual, de dictatuur van Primo de Rivera, de vlucht van de Plus Ultra, de veertiende april, de revolutie in Asturië) is de strohalm van opgeblazen mannen zonder geschiedenis, die even wreed en bloeddorstig zijn als opgeblazen mannen met geschiedenis, jij ziet het probleem onder ogen en kunt het natuurlijk niet oplossen. [13-14/11-12]

Cela's onbarmhartige, groteske visie op het menselijk bestaan staat ook in deze periode in schril contrast met de milde humaniteit van zijn generatiegenoot Miguel Delibes. Gematigd is eveneens de wijze waarop Delibes modernistische vertelprocédés als de innerlijke monoloog heeft geïncorporeerd in zijn werk: hij heeft nooit een ferme duik genomen in de experimenteergolf, maar zich beperkt tot voorzichtig pootje baden. Zijn bekendste werk uit deze periode is *Cinco horas con Mario* (*Vijf uren met Mario*, 1966), dat bijna helemaal uit een vijf uur durende serie monologen bestaat van een vrouw (Carmen) die waakt bij het lijk van haar onverwacht overleden man (Mario). De lezer leert Mario dus alleen via Carmens ogen kennen. Het beeld dat de lezer van hem krijgt, is dus niet betrouwbaar. Naar

aanleiding van door haar man aangestreepte bijbelpassages die Carmen toevallig opslaat (elk hoofdstuk begint met zo'n passage) kijkt Carmen, symbool van het behoudzuchtige Spanje, vol wrok terug op haar slechte huwelijk met Mario, die het vooruitstrevende Spanje symboliseert. Delibes laat het menselijke boven het ideologische prevaleren door geen eenduidige symbolen van deze twee personages te maken. Beiden hebben zowel goede als minder goede eigenschappen. *Cinco horas con Mario* kiest dus geen partij en is dus niet de tendensroman die sommige critici erin hebben gezien.

De ingetogenheid van Miguel Delibes is ver te zoeken in *La saga/fuga de J.B.* (De sage/fuga van J.B., 1972), de roman waarmee zijn generatiegenoot Gonzalo Torrente Ballester pas na dertig jaar doorbrak in Spanje. De omvangrijke roman, die zich afspeelt in het imaginaire dorp Castroforte del Baralla, kan worden beschouwd als een mythische verbeelding van de geboortestreek van de auteur, Galicië. Een verbeelding die op parodische wijze is doordrenkt van verwijzingen naar andere teksten, van Keltische mythen via Homerus, Dante, Cervantes en Shakespeare naar James Joyce, Camilo José Cela en Gabriel García Márquez, met wiens *Cien años de soledad* *La saga/fuga de J.B.* wel wordt vergeleken.

De Generatie van 1950: Juan Goytisolo, Juan Benet

VAN DE Generatie van 1950 werd Juan Goytisolo misschien wel het meest beïnvloed door *Tiempo de silencio*. De nieuwe richting die hij insloeg, was aanleiding voor hem om de romans die hij in de jaren vijftig had geschreven enigszins misprijzend te karakteriseren als zijn 'jeugdwerken'. In 1966 verscheen van hem *Señas de identidad* (Identiteitskenmerken), dat samen met *Reivindicación del conde don Julián* (Eerherstel voor graaf Don Julián, 1970) en *Juan sin tierra* (Jan zonder land, 1975) een trilogie vormt. In deze drie romans probeerde Goytisolo zich te bevrijden van de Spaanse identiteit, die zich volgens hem kenmerkt door intolerantie, egocentrisme, afgunst, kwaadaardigheid en angst voor het lichamelijke.

In *Señas de identidad* en de romans die hierna volgden, benaderde Goytisolo 'het probleem Spanje' vanuit een heel ander perspectief dan in zijn sociaal- kritische romans. In plaats van zich te richten op de sociale werkelijkheid van de uit de Burgeroorlog voortgekomen samenleving concentreerde hij zich op de persoonlijke werkelijkheid van Alvaro Mendiola, die net als Goytisolo een 'Spanjaard met tegenzin' is. Het perspectief is dus verinnerlijkt. In dit opzicht lijkt *Señas de identidad* op Goytisolo's subjectief-realistische roman *La isla* (1961). Maar verder is het verschil hemelsbreed. *Señas de identidad* is geen realistische roman, maar een

modernistische collage van zeer uiteenlopende teksten (innerlijke monologen in allerlei vormen, dialogen, herinneringen, reisverslagen, politierapporten) die de brokstukken vormen met behulp waarvan Alvaro Mendiola zijn verleden in kaart probeert te brengen om zo greep te krijgen op de identiteitscrisis waarin hij zich bevindt. In *Señas de identidad* staat dus een epistemologisch proces centraal: de zelfanalyse van Alvaro Mendiola.

Alvaro is een telg van een katholiek Catalaans bourgeoisgeslacht met een koloniaal verleden in Cuba. Noch de identiteit die hij door zijn achtergrond heeft meegekregen noch de nieuwe identiteiten die hij zich aanmeet of die hem worden opgelegd (onder meer die van politiek actieve student in Barcelona en die van paradepaardje van het ballingenverzet in Parijs) bevredigen hem. Tenslotte dringt het besef tot hem door dat heel Spanje zijn vijand is.

In *Reivindicación del conde don Julián* verklaart de verteller Spanje de oorlog. Hij heeft zich in de Marokkaanse kustplaats Tanger verschanst om de aanval op zijn vaderland te openen. Geen daadwerkelijke aanval, maar een mentale, want de strijd speelt zich alleen maar af in het hoofd van de verteller. De strijd van Goytisolo is, naast een mentale, vooral ook een talige. Experimenteerde hij in *Señas de identidad* alleen met de structuur van de roman en liet hij de taal nog tamelijk ongemoeid, in *Reivindicación del conde don Julián* en in *Juan sin tierra* trekt hij het Spaans aan flarden, gedreven door de postmodernistische opvatting dat taal en identiteit met elkaar verstrengeld zijn. Wie zich van zijn identiteit wil bevrijden, zal zich dus ook moeten bevrijden van zijn taal en van de meest intense vorm hiervan, de literatuur.

Desondanks is Goytisolo altijd in het Spaans blijven schrijven. Hij is dus Spanjaard gebleven, hoezeer hij zich ook aangetrokken voelt tot de Arabische wereld, die hij als authentieker, gastvrijer en aardser ervaart dan de moderne westerse samenlevingen, al is hij niet blind voor de in snel tempo voortschrijdende verwesterlijking die ook dit deel van de wereld ondergaat en, anderzijds, van het gewelddadige fundamentalisme en nationalisme die een deel van de Arabische wereld teisteren.

Nadat Goytisolo deze trilogie had geschreven, werd zijn Spanjehaat milder. Hij ontdekte steeds meer geestverwanten in de Spaanse literatuur, onder wie tegendraadse schrijvers als de Arcipreste de Hita, San Juan de la Cruz, Miguel de Cervantes, Mariano José de Larra, Clarín en Luis Cernuda. Niet alleen de breuk met Spanje maar ook de voorzichtige verzoening met Spanje vond dus plaats via de taal, via de literatuur.

Gezien zijn leeftijd behoort ook Juan Benet (1924-1993) feitelijk tot de Generatie van 1950. Maar hij is, net als Luis Martín-Santos, een buitenbeentje, omdat hij nooit realistische romans heeft geschreven. Provocerend deed hij het sociaal-realisme – en de realistische literatuur in het algemeen – af als oninteressante plaatjes van het gewone leven. Literatuur, zo meende hij, heeft geen informatieve functie, maar is in de eerste plaats *stijl*. En Benets grote kracht is inderdaad zijn volstrekt eigen, uit duizenden te herkennen stijl die vanaf zijn debuutroman *Volverás a Región* (Gij zult terugkeren in Región, 1967) geen wezenlijke veranderingen meer zou ondergaan. Benets taal is zwaar, traag, dicht, dwingend als de taal van de Bijbel, zoals de aan de tien geboden herinnerende titel van zijn debuutroman hier al suggereert. Met deze taal – of misschien is het beter om te zeggen: *in* deze taal – creëert hij een zware atmosfeer van doem, verval, angst, eenzaamheid en mislukking. In Benets wereld is het schemerduister allesoverheersend, niet alleen voor de personages maar ook voor de lezer, die nooit de kans krijgt zich een helder beeld te vormen van deze wereld en de mensen die haar bevolken.

In dit schemerduister spoken stemmen rond van mensen wier bestaan is vastgelopen in schrijnende herinneringen aan sleutelgebeurtenissen uit hun leven. Ze proberen die te begrijpen, er greep op te krijgen, maar de ware toedracht en de betekenis ervan blijven hun ontsnappen, al hun inspanningen ten spijt. Het heden wordt zo voor Benets personages een vergeefs, maar onontkoombaar zoeken. Zij slepen zich voort in een bestaan waarop ze geen vat kunnen krijgen en waarvan ze de zin niet kunnen ontdekken, maar waartoe zij onherroepelijk zijn veroordeeld. De lange monologen met behulp waarvan zij de contouren van hun bestaan proberen te verkennen, dringen niet door tot de kerngebeurtenissen. Deze blijven verscholen liggen in de modernistische taallabyrinten – gestoffeerd met herinneringen, commentaren, verhandelingen, veronderstellingen – waarin de sprekers verdwalen. Ze kunnen niet anders. Zelfs de geheimzinnige, demiurgische verteller die met zijn zware, dominante toon boven deze wereld lijkt uit te torenen en die de lezer in dit schimmige labrynt laat verdwalen, tast zo nu en dan in het duister. Ook hij herinnert zich bepaalde omstandigheden en gebeurtenissen alleen maar vaag, ook hij moet soms het hoofd buigen voor de mysterieuze, donkere krachten die het leven in deze onherbergzame wereld bepalen.

Bijna al het werk van Benet speelt zich af in Región, een fictieve streek ergens in het noordwestelijk binnenland van Spanje, waar Benet in de jaren vijftig als wegebouwkundig ingenieur werkte. In het bijna honderd pagina's lange eerste hoofdstuk van *Volverás a Región* introduceert hij uitvoerig het afgelegen, vervallen, lamgeslagen, desolate, bergachtige gebied dat hij de archetypische naam Región (= Streek) heeft gegeven. Met een antropologische precisie brengt hij de harde,

dorre bodem in kaart waarop het leven tevergeefs tot bloei tracht te komen en beschrijft hij de geologie, het klimaat, de flora en fauna, de geschiedenis, de infrastructuur, de eerste bewoners, de middelen van bestaan. Benets antropomorfe beschrijvingen van het gebied creëren een atmosfeer van immobiliteit, waarin zich het eeuwige ritueel van angst, onzekerheid, eenzaamheid, uitputting en frustratie afspeelt waartoe elke bewoner of bezoeker van Región lijkt te zijn veroordeeld. Región, zo wordt duidelijk, is altijd uiterst onherbergzaam geweest en zal dat altijd blijven.

De drie resterende hoofdstukken van *Volverás a Región* worden gedomineerd door dokter Sebastián en Marré Gamallo, de vrouw die een jaar of twintig na de Burgeroorlog terugkeert naar Región om te proberen greep te krijgen op haar traumatische verleden. In de gesprekken die zich tussen deze twee personages ontpinnen (al kan er beter van monologen worden gesproken) wordt ook het verleden van de dokter opgerakeld. Zeer tegen zijn zin, want hij had zijn verleden afgeschreven en was al bezig de rest van zijn bestaan uit te zitten, ontgoocheld en apathisch vegeterend.

In wezen vormen Marré en Sebastián elkaars evenbeeld: beiden hebben gapende, ongeneeslijke wonden omdat hun diepste behoeften en hartstochten zijn gefrustreerd en verraden: eerst door hun ouders, later door de liefde en, uiteindelijk, door het lot. De specifieke toedracht van het verraad dat Marré en Sebastián is aangedaan – van de sleutelgebeurtenissen uit hun leven dus – doet wazig op, niet alleen doordat er talrijke gaten in hun verhalen zitten, maar ook doordat hun herinneringen zijn verstrengeld met episoden uit de geschiedenis van Región en met lange, essay-achtige verhandelingen over onder meer het geheugen, de tijd, de rede, het instinct, de familie, de moraal, liefde, seks, eer.

Deze verschillende tekstsoorten – afkomstig van Marré, van Sebastián, van de niet met name genoemde externe verteller – zijn niet of nauwelijks van elkaar te onderscheiden. Ze vloeien bijna onmerkbaar in elkaar over, bepaald als ze worden door de zware, bijbelse toon en de moeilijk doordringbare dichtheid van Benets taal, die het grote verlangen om te weten voortdurend frustreert. Benet vertelt geen verhaal, maar verwoordt een bewustzijnstoestand, een bewustzijnstoestand waarin elementaire gevoelens als hartstocht, haat, rancune en eenzaamheid overheersen. Veel meer dan om de gebeurtenissen zelf gaat het bij hem om de sporen die zij in het geheugen achterlaten en om de schreeuwende, maar onmogelijke behoefte om deze sporen te interpreteren. Onder het onontkoombare, frustrerende en tragische gevoel dat hier het gevolg van is gaan niet alleen de personages gebukt, maar ook de lezer. Ook deze blijft, nadat hij eenmaal is ingekapseld en geknecht door Benets bezwerende taal, achter met het gevoel dat hij nauwelijks greep heeft gekregen op

de betekenis van deze tekst. Maar wellicht is juist deze epistemologische onzekerheid de wezenlijke betekenis van *Volverás a Región*, die mede hierom als modernistisch gekarakteriseerd kan worden.

De romans die Benet na *Volverás a Región* zou schrijven benadrukken nog eens de trefzekerheid van zijn debuut. Ze zijn bijna zonder uitzondering voortgesproten uit Benets eersteling. Niet alleen de taal, maar ook het decor, personages en gebeurtenissen komen terug of krijgen hun vervolg in romans als *Una meditación* (Een meditatie, 1970), *Un viaje de invierno* (Een winterreis, 1972), *Saúl ante Samuel* (Saul tegenover Samuel, 1980) en *En la penumbra* (In het schemerduister, 1989).

In 1972 probeerden twee uitgevers (Planeta en Barral) het nieuwe, experimentele Spaanse proza een publicitaire impuls te geven door de *nueva novela española* te lanceren. Deze enigszins krampachtige poging om de Spaanse roman te laten profiteren van het spectaculaire succes van de Spaans-Amerikaanse *nueva novela* (zie hoofdstuk 12) was gedoemd te mislukken, want het Spaanse proza miste toen de epische vitaliteit van de Spaans-Amerikaanse literatuur. De inhaalmanoeuvre die met een reuzenvaart was ingezet, leidde de literatuur een doodlopende straat binnen. Waar Spaans-Amerikaanse schrijvers als Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez en Mario Vargas Llosa op fabuleuze wijze de (post)-modernistische procédés die ze in hun werk hadden geïncorporeerd de baas bleven en het verhaal niet lieten overwoekeren door de vorm, daar raakten hun Spaanse collega's nogal eens het spoor bijster door zich te verliezen in steriele, artificiële vormexperimenten die niet alleen onbegrijpelijk waren voor hun lezers maar op den duur zelfs voor henzelf, zoals Félix de Azúa, een van de jonge romanschrijvers die toen debuteerden, jaren later opbiechtte.

De nieuwe poëzie

DE VEELZIJDIGE Azúa maakte ook naam als dichter. Hij was een van de zogenaamde *novísimos*, de groep dichters die werd geïntroduceerd in de legendarische bloemlezing *Nueve novísimos poetas españoles* (Negen splinternieuwe Spaanse dichters, 1970). De bundel was opmerkelijk genoeg samengesteld door José María Castellet, die in *La hora del lector* (1957) een lans had gebroken voor de sociaalkritische literatuur. De poëtica van de *novísimos* stond haaks op die van de Generatie van 1950: geen sociaal engagement, maar absolute vrijheid voor de dichter; niet de werkelijkheid maar de literatuur en de cultuur (met name de buitenlandse) als onderwerp; geen eenvoudige, transparante vorm, maar een arti-

un alcoholizado se llevó a la tierra
el secreto del sufrimiento por la impenetrabilidad
la asepsia del agua corriente
y dentríficos
destructores de la nicotina

Francis

Scott Fitzgerald, excesivamente inteligente
para engullir el mundo de cada día
como una espesa melaza sobre las tostadas.

[89]

ZACHT IS DE NACHT

Tender is the night
tussen witte architecturen
van villa's met gehistoriseerde hekken
paadjes met grind, zacht
is de nacht, een spoor
een knarsend geluid, een stap

blauw

en vloeibaar waait de wind
van de geciviliseerde hartstocht

iets

is blijven zitten tussen de waterwielen
op het strand, een wormstekige plank
en een algenslinger

er zullen

twintig jaar voorbijgaan, twintig constellaties
van ijsklontjes in blauwachtige glazen, dan
zal Europa's harmonie berusten
op een bodem van Bach

en een collectieve

zelfmoord met honderdtachtig per uur

doordrenkt van alcohol heeft een man
 het geheim in het graf meegenomen
 van de smart om de ondoorgrondelijkheid
 de asepsie van het stromend water
 en tandpasta's
 die de nicotine vernietigen

Francis

Scott Fitzgerald, veel te intelligent
 om de alledaagse wereld naar binnen te werken
 als dikke melasse op toasts.

'Suave es la noche' kan worden geïnterpreteerd als een bitter-weemoedige kritiek op de steriliteit van de moderne samenleving. Maar het gedicht verwijst niet in de eerste plaats naar de concrete werkelijkheid, maar naar een tekstuele werkelijkheid: de roman *Tender is the Night* (1934) van de door aristocratie en rijkdom geobserveerde schrijver F. Scott Fitzgerald (1896-1940), die in zijn werk de schaduwkanten van de frivole 'roaring twenties' heeft laten zien. *Tender is the Night* is het autobiografisch getinte verhaal van de begaafde, vitale, behaagzieke psychiater Dick Diver, die niet is opgewassen tegen de weelde die hem in de schoot wordt geworpen dankzij zijn huwelijk met een gefortuneerde, maar geestelijk labiele vrouw en die tenslotte ten onder gaat aan de drankzucht.

Een belangrijk kenmerk van de *novísimos* dat nog niet is genoemd, is dat zij in hun werk niet alleen verwijzen naar hoge, serieuze vormen van cultuur zoals de Griekse en Latijnse literatuur, Marcel Proust, het surrealisme, Oscar Wilde en John Keats, maar ook naar wat – zeker in die tijd – doorging voor lage, 'ordinaire' vormen van kunst, zoals jazz, pop, Hollywood, televisie, strips en reclame. Omdat de *novísimos* het onderscheid tussen hoge en lage cultuur ondermijnen en omdat hun poëzie een hoog intertekstueel gehalte heeft, kunnen zij de eerste postmodernistische dichtersgeneratie van Spanje worden genoemd.

De *novísimos* (en in het bijzonder Pere Gimferrer en Guillermo Carnero) domineerden de Spaanse poëzie tot halverwege de jaren tachtig. Over de generatie na hen – de postfranquistische dichters dus – zijn nauwelijks wapenfeiten te melden. De meesten van hen keerden zich af van het *culturalismo* van de *novísimos* en opteerden voor wat wel de *poesía de la experiencia* (een poëzie van de ervaring) is genoemd. De poëzie probeerde weer iets over het leven te zeggen en schroomde hierbij niet terug te grijpen naar oude vormen.

De nieuwe dichters zijn niet meer dan een schaduw van hun voorbeelden. Epigonisme, vermoedheid en gemakzucht overheersen in hun werk, precisie en

vitaliteit schitteren door afwezigheid. Een strofe uit 'Sonata triste para la luna de Granada' (Droevige sonate voor de maan van Granada) van Luis García Montero (1958) kan dit illustreren. Het gedicht wordt bevolkt door platitudes en pretentieuze maar onbestemde beelden:

Hemos soñado ya todos los sueños,
hemos vivido aquí
donde la historia olvida sus raíles vacíos,
donde la paz es negra y se recoge
entre plazas cerradas,
sobre tabernas viejas,
bajo el borde morado del misterio.

*We hebben alle dromen al gedroomd,
we hebben hier gewoond
waar de geschiedenis haar holle rails vergeet,
waar de vrede zwart is en zich terugtrekt
tussen gesloten pleinen,
boven oude tavernes,
onder de paarse rand van het mysterie.*

De positie van de contemporaine Spaanse poëzie is marginaal. Zij beweegt zich in een klein circuit van vrienden, familie, collega-dichters, professionele lezers en een handjevol liefhebbers. Er wordt veel gepubliceerd, maar dat is niet te danken aan de literaire uitgeverijen (die zich concentreren op de gecanoniseerde, in het onderwijs voorgeschreven poëzie) maar aan de streekregeringen, gemeenten, banken, die royaal prijzen en subsidies uitdelen aan lokale dichters. Maar hun uitgaven bereiken zelden of nooit de reguliere boekhandel.

De postfranquistische roman

NA DE mislukte lancering van de sterk op het taalexperiment geconcentreerde *nueva novela española* sloeg het Spaanse proza een andere richting in. Dat was voornamelijk het werk van de zogenaamde Generatie van '68, die gevormd wordt door auteurs die tussen 1939 (einde Burgeroorlog) en ongeveer 1950 werden geboren. Sommigen van hen debuteerden omstreeks 1970 (Félix de Azúa, José María Guelbenzu, Javier Marías, Manuel Vázquez Montalbán). In de periode van

het experiment dus. Tekenend voor het weerbarstige karakter van de boeken die zij toen onder invloed van onder meer het Franse structuralisme en poststructuralisme schreven is dat deze zelden of nooit werden herdrukt, zelfs niet na het succes van de minder ongenaakbare romans die deze auteurs na 1975 zouden publiceren.

In die periode debuteerden de overige leden van de Generatie van '68. Zij hebben van meet af aan romans geschreven waaruit een grote behoefte aan en een aanstekelijk plezier in het vertellen van verhalen spreekt. Dit betekent allerminst dat deze auteurs hun neus ophaalden voor de experimentele literatuur die kort daarvoor zo *en vogue* was geweest. Maar in plaats van zich blind te staren op de (voor Spanje) nieuwe procédés, integreerden zij deze in een verhaal. De intrige deed dus weer haar intrede. Dit betekende geen terugkeer naar het realisme, want de onbedwingbare drang om een verhaal te vertellen ging hand in hand met een sterk literair zelfbewustzijn. Literatuur ging niet alleen over de werkelijkheid, maar ook over de literatuur zelf. Ironie werd het sleutelwoord, zowel met betrekking tot de gerepresenteerde werkelijkheid (de wereld van het verhaal) als de representatie zelf (de taal waarmee het verhaal wordt gemaakt).

Deze ontwikkeling begon in 1975. Maar in de eerste jaren na de dood van Franco was de oogst teleurstellend. Niet alleen met betrekking tot de nieuwe literatuur – die tegenviel, zowel in kwantitatieve als in kwalitatieve zin – maar ook met betrekking tot de oude literatuur. In tegenstelling tot de verwachtingen, lagen er in de bureauladen van de schrijvers die onder de censuur van Franco hadden moeten werken, geen meesterwerken te wachten tot ze eindelijk gepubliceerd konden worden.

In de jaren tachtig kwam dankzij schrijvers als Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Javier Marías en Antonio Muñoz Molina alsnog de lang verwachte opbloei. Deze auteurs hebben zich de laatste tien jaar ontpopt tot de interessantste post-franquistische romanschrijvers. Over hun werk gaan de laatste paragrafen van dit hoofdstuk.

Eduardo Mendoza (1943)

ENKELE MAANDEN voor de dood van Franco (20 november 1975) verscheen het spraakmakende debuut van de Barcelonese schrijver Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* (De waarheid over de Savolta-zaak), dat wordt beschouwd als een van de twee romans die het verhaal in ere herstelden en daarom het begin van de postfranquistische literatuur markeren. De andere roman is *Cerberos son las sombras* van Juan José Millás (zie de volgende paragraaf). *La verdad sobre el caso Savolta* is breed van opzet. Het verhaal draait om een aantal moorden die verband

houden met een grootschalige illegale wapenhandel en speelt zich af in Barcelona in de turbulente jaren 1917-1919, toen honger, werkeloosheid en politiek radicalisme (vakbondsacties, anarchistisch terrorisme) leidden tot plunderingen, aanslagen over en weer en met harde hand neergeslagen stakingen.

La verdad sobre el caso Savolta is een van de eerste voorbeelden van een belangrijke trend die zich rond 1975 voordeed: de annexatie van de *novela negra* (thriller; detective) door de literatuur. De *novela negra*, met name de *hard-boiled*-variant uit de Verenigde Staten (Dashiell Hammett, Raymond Chandler), werd in korte tijd een geliefd subgenre onder Spaanse schrijvers. Zozeer zelfs dat dit subgenre een functie kreeg die vergelijkbaar is met die van de realistische roman in de tweede helft van de vorige eeuw: die van spiegel van de contemporaine samenleving.

Mendoza's roman is geen 'echte' *novela negra*. Allereerst omdat het verhaal zich niet afspeelt in de eigen tijd en omdat niet alle vragen rond de misdaad die centraal staat, worden opgelost. Maar vooral vanwege de structuur van de roman, die begint met een collage van zeer uiteenlopende tekstsoorten (getuigenverklaringen en andere juridische documenten, krantenartikelen, brieven, dialogen, terugblikken). Op basis van deze niet-chronologisch geordende brokstukken moet de lezer zelf het verhaal (re)construeren. Halverwege het boek, aan het begin van het tweede deel, wordt hij van deze plicht ontslagen, want dan volgt een min of meer chronologisch geordend verhaal. In deze structuur weerspiegelt zich precies de ontwikkeling die de Spaanse roman op dat moment doormaakte: van experiment naar verhaal.

De bloei van de *novela negra* staat niet op zichzelf, want de literatuur parodieerde en pasticheerde ook andere subgenres, zoals de science-fictionroman, de erotische roman en het feuilleton. Het postmodernistische effect van deze annexatie is dat de grenzen tussen hoge en lage kunst vervaagden.

Na *La verdad sobre el caso Savolta* schreef Mendoza twee *novelas negras* die zich in het moderne Barcelona zeventig afspelen en waarvan de hoofdpersoon een aan Pepsi Cola verslaafd, onooglijk maar leep mannetje is dat tijdens de *transición* – de overgangsperiode van dictatuur naar democratie – om onduidelijke redenen in het gekkenhuis opgesloten was. Daar wordt hij aan het begin van *El misterio de la cripta embrujada* (Het mysterie van de behekste crypte, 1979) en *El laberinto de las aceitunas* (Het labirint van de olijven, 1982) uitgehaald door commissaris Flores, die hem inschakelt bij het oplossen van een zaak.

Mendoza creëert een ironische afstand tot het moderne Spanje door dit bizarre personage als hoofdpersoon en verteller op te laten treden: een 'gek', die de spectaculaire *destape* (Spanjes snelle liberalisering rond 1975) niet heeft meege-

maakt en dus van de ene verbazing in de andere valt. Hij schrijft wollige volzinnen en schuwt het groteske detail niet:

Het pension waar ik naartoe ging was prettig gelegen in een bocht van de Calle de las Tapias. Op het uithangbord stond: HOTEL CUPIDO, alle comfort, alle kamers met bidet. [...] De kamer die me te beurt viel was een vies hok. Het stonk er naar pis en de lakens waren zo smerig dat ik ze van elkaar los moest trekken. Onder het kussen vond ik een sok met gaten. De gemeenschappelijke badkamer leek een zwembad, waarin de wc en de wastafel nauwelijks meer te zien waren, en in de wastafel dreef een kleurige, plakkerige substantie waar vliegen dol op bleken te zijn. Van douchen was geen sprake en ik ging terug naar mijn kamer. Door de dunne tussenmuren hoorde ik gerochel, gehijg en af en toe een scheet. Ik zei bij mezelf dat ik als ik ooit rijk zou zijn niet veel luxe zou hoeven, maar wel alleen nog maar in hotels met minstens één ster zou slapen. Terwijl ik de kakkerlakken die over het bed renden doodtrapte, moest ik onwillekeurig denken aan mijn schone cel in het gekkenhuis, en ik geef toe dat ik even door heimwee werd overvallen. [37-38/40-41]

In *El misterio de la cripta embrujada* en *El laberinto de las aceitunas* heeft Mendoza niet alleen leentjebuurt gespeeld bij de *novela negra*, maar ook bij de schelmenroman. Want de hoofdpersoon (tevens verteller) heeft veel weg van een *pícaro*. Hij komt uit een asociaal milieu, is intelligent en welbespraakt, dient een meester (de commissaris) en beleeft allerlei avonturen zonder ooit zijn belangrijkste doel te bereiken: opklimmen naar een hogere sport van de maatschappelijke ladder. Met behulp van dit 'lage' perspectief geeft Mendoza een hilarisch, grotesk beeld van wat Barcelona tijdens de *destape* is geworden: een stad vol seks, drugs en misdaad.

Mendoza's vierde en belangrijkste roman tot nu toe, *La ciudad de los prodigios* (*De stad der wonderen*, 1986), is een historische roman, zij het een onbetrouwbare. Het grote kader van Mendoza's verhaal is ook in de geschiedenisboeken te vinden: het zit ingeklemd tussen de twee wereldtentoonstellingen die in 1888 en 1929 in Barcelona werden gehouden. Mendoza heeft bovendien talrijke kleine en grote historische feiten uit deze periode in zijn verhaal verwerkt, waarvan sommige specifiek voor Barcelona zijn (de legendarische stadsuitbreiding; de bloei van het anarchisme; de Bloedige Week van 1909; de machtsstrijd met Madrid), andere voor heel Spanje gelden (het verlies van de laatste koloniën in 1898; de neutraliteit tijdens de Eerste Wereldoorlog en de ingrijpende economische gevolgen daarvan;

de dictatuur van Primo de Rivera) en weer andere betrekking hebben op de hele moderne wereld (uitvindingen als de elektriciteit, de telefoon, de film, de auto en het vliegtuig en de vérstreckende gevolgen hiervan voor het levenspatroon van de mens).

Dat Onofre Bouvila – de hoofdpersoon van het boek, wiens levensverhaal parallel loopt aan de geschiedenis van Barcelona tijdens de genoemde periode – geen historisch personage is maar een creatie van de auteur, doet op zichzelf geen afbreuk aan de betrouwbaarheid van *La ciudad de los prodigios* als historische roman. In dit genre is het immers niet ongebruikelijk een fictief personage op te voeren in een voor het overige historische wereld. Op deze manier presenteert de romanschrijver fictie als feit zonder dat zijn verhaal het gevaar loopt aan geloofwaardigheid in te boeten, want de stilziggende afspraak tussen hem en zijn lezers is dat hij zich meer vrijheden kan permitteren dan een historicus.

Maar in *La ciudad de los prodigios* worden feit en fictie niet altijd op een voor de lezer vertrouwde wijze gepresenteerd. Om met de historiografische elementen te beginnen: nu eens is wat als historisch feit wordt verteld inderdaad een historisch feit, maar andere keren gaat het om het product van de fantasie van de schrijver, en weer andere keren is er sprake van een mengeling van beide. Het gevolg is dat de lezer gaat twijfelen aan de betrouwbaarheid van de verteller. De fantastische gebeurtenissen – heiligenbeeldjes die tot leven komen om de burgemeester van Barcelona met raad en daad bij te staan; het zicht op het hiernamaals dat de verteller de lezer biedt – zijn het minst problematisch, omdat ze lijnrecht indruisen tegen de spelregels van de (traditionele) historische roman. Maar in andere gevallen is de scheidingslijn veel moeilijker te zien. Wie de geschiedenis van Barcelona niet op zijn duimpje kent, zal op basis van de informatie die de verteller hem verschaft, niet weten of, om maar een voorbeeld te noemen, de Al Capone-achtige gangsteroorlog waarbij de hoofdpersoon betrokken raakt nu feit of fictie is. En is het waar dat er vliegtuigen tussen de torens van de Sagrada Familia hebben gevlogen en architect Gaudí met opgeheven vuist op de torens van zijn levenswerk heeft geprotesteerd tegen dit stuntwerk? En heeft Raspoetin inderdaad een bezoek aan Barcelona gebracht? En wat is er in de episode over Mata Hari op waarheid gebaseerd en wat op fantasie?

In hoeverre de lezer zich dit allemaal afvraagt, zal natuurlijk van persoon tot persoon verschillen. Maar dat hij, wanneer hij goed leest, heel wat passages tegenkomt die hem aan het twijfelen kunnen brengen over de (historische) betrouwbaarheid van wat hij leest, staat vast. Dat begint al met het motto van *La ciudad de los prodigios*, een citaat uit de bijbel. Als bronvermelding staat er: Lucas 11:23. Wie de bijbel erop naslaat, moet echter één vers verder kijken om het bewuste citaat te vinden.

Een andere aanwijzing voor de grillige manier waarop de verteller met zijn bronnen omspringt, is op de eerste bladzijde van de roman te vinden. Aanvankelijk denkt de lezer te doen te hebben met een degelijke, compacte geografische en geschiedkundige beschrijving van Barcelona. Maar dan staat er ineens dit:

Van het verblijf van de Grieken zijn sporen van handwerk gevonden, aan de Layetanen hebben we volgens etnologen twee specifieke kenmerken van ons ras te danken: de neiging van de Catalanen om het hoofd schuin naar links te houden wanneer zij doen alsof zij luisteren en, bij de mannen, de aanleg tot weelderige haargroei in de neusgaten. [9/7]

Een grap, denkt de lezer, net als bijvoorbeeld de volgende opmerking een aantal pagina's verderop: '[...] een van de redenen dat de regering zich verzette tegen de onafhankelijkheidseisen van Catalonië was dat zonder de Catalanen de gemiddelde lengte van de Spanjaarden zou afnemen.' Maar als dit gelogen is, in hoeverre mag de verteller dan in de rest van deze passage nog op zijn woord worden geloofd?

De onzekerheid wordt er alleen maar groter op wanneer de verteller zich een wetenschappelijk jasje aanmeet door te vermelden uit welke bronnen hij zijn informatie heeft gehaald en door uitdrukkingen als 'bewezen is dat', 'sommigen beweren dat' te gebruiken. Dit zou, volgens de verwachting, de betrouwbaarheid van wat hij beweert moeten vergroten, maar het tegendeel is het geval, omdat de verteller deze zinswendingen ook gebruikt in passages die ontegenzeggelijk verzonnen zijn.

Een probleem is ook dat het levensverhaal van Onofre Bouvila zich niet in de coulissen van de Geschiedenis afspeelt – als zodanig zou hij als fictief personage heel goed passen in een historische roman – maar dat hij zelf, wanneer hij de rijkste man van Spanje wordt, deel gaat uitmaken van de grote historische gebeurtenissen en deze zelfs in enkele opmerkelijke gevallen zelf gaat bepalen. Zo heeft het uiterlijk van de nieuwe Barcelonese wijken volgens *La ciudad de los prodigios* veel aan Onofre te danken en zou hij de regisseur van de eerste Spaanse speelfilm zijn. Kortom, Onofre wordt geschiedenis in Mendoza's roman terwijl hij niet in de geschiedenisboeken voorkomt.

Het slot van de roman brengt deze contradictie nog eens voor het voetlicht. Enerzijds geeft de verteller daar een aanwijzing om zijn personage als fictie te interpreteren door hem in het niets te laten verdwijnen (er is nooit een spoor gevonden van hem, noch van het apparaat waarin hij is verongelukt) maar ander-

zijds geeft hij zijn verhaal in handen van de geschiedschrijving (of van de legende-vorming) en suggereert zo dat Onofre Bouvila echt heeft bestaan:

Op dit alles volgden weer andere belangrijke gebeurtenissen, zowel vreugdevolle als rampzalige. Later werden al die gebeurtenissen door het collectieve geheugen samengesmeed, gingen in dat geheugen een geheel vormen, een keten of helling die onvermijdelijk naar oorlog en slachting voerde. In de loop van de tijd ontstond de mening dat vanaf het jaar waarin Onofre Bouvila uit Barcelona verdween de stad onmiskenbaar in verval was geraakt. [394/336]

Mendoza wil in *La ciudad de los prodigios* niet de officiële geschiedenis bestrijden, laat staan herschrijven, in tegenstelling tot veel van de Spaanstalige postmodernisten aan de andere kant van de oceaan (Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Abel Posse, Eduardo Galeano, zie hoofdstuk 12, 'De nieuwe historische roman'), aan wier werk *La ciudad de los prodigios* met zijn epische zwier anderzijds sterk doet denken. Wél confronteert hij de lezer met diens goedgelovigheid, die niet alleen het gevolg is van de gaten in zijn kennis – de meeste lezers kennen, zoals gezegd, de geschiedenis van Barcelona niet goed genoeg om feit en fictie van elkaar te kunnen scheiden – maar ook van het feit dat hij gevoelig is voor retorische tovenarij en zich dus kan laten inpalmen en bedonderen. Dat zal hem niet verhinderen te genieten van een roman als *La ciudad de los prodigios*. Integendeel.

Juan José Millás (1946)

ZOALS AAN het begin van de vorige paragraaf al is opgemerkt, debuteerde Juan José Millás met een roman die samen met Mendoza's *La verdad sobre el caso Savolta* het begin van de postfranquistische roman markeert: *Cerberos son las sombras* (De schaduwen zijn Cerberus, 1975). Het boek trok de aandacht van de kritiek, maar vond, in tegenstelling tot Mendoza's debuutroman, weinig lezers. Pas zo'n tien jaar later werd het herdrukt, toen Millás inmiddels een van Spanjes belangrijkste en meest gelezen auteurs was geworden. Maar ook toen wist *Cerberos son las sombras* zich niet aan de schaduw van *La verdad sobre el caso Savolta* te ontrukken, wat ongetwijfeld verband houdt met de opmerkelijke verschillen tussen de twee debuutromans. Bij Millás vinden we niet, zoals bij Mendoza, een spannend, thrillerachtig verhaal dat zich afspeelt tegen de achtergrond van een breed historisch decor, maar de intimistische geschiedenis van een man die zich in een onheilspellende eenzaamheid heeft teruggetrokken om de balans van zijn

traumatische jeugd op te maken. Hij doet zijn verhaal in een brief aan zijn vader, die hij ziet als een deelgenoot in het verval, de mislukking en de eenzaamheid.

Cerbero son las sombras heeft een traag tempo en is zwaar, om niet te zeggen pathetisch van toon. Dezelfde kenmerken zijn te vinden in Millás' twee volgende romans, zoals de titels al doen vermoeden: *Visión del ahogado* (Visie van de gestikte) en *El jardín vacío* (De lege tuin). *Visión del ahogado* verscheen in 1977, toen in Spanje de eerste democratische verkiezingen sinds vijftig jaar werden gehouden. Eindelijk was de vrijheid waarvoor Millás' generatie in de jaren zestig op de barricades had gestaan, nu ook formeel een feit. Des te opmerkelijker is het daarom dat de hoofdrolspelers in *Visión del ahogado*, die tot deze generatie van protestliederen en verboden-films-die-toch-werden-gezien behoren, in een politieke en morele leegte leven. Die leidt bijvoorbeeld tot de radicale stap die El Vitaminas, een van de hoofdpersonen, neemt: hij verlaat zijn vrouw en zoekt zijn heil aan de zelfkant van de samenleving. Zijn vrouw 'schenkt' hij aan een van zijn vrienden, die zich jaren eerder al had voorgenomen haar te bezitten. De verhouding vol eenzame seks die tussen hen ontstaat, is niet minder deprimerend dan de langzame zelfvernietiging van El Vitaminas.

Dertig jaar en toch al verloederd: dat was een opvallende visie in een tijd waarin het jonge, moderne Spanje zich met veel allure een weg naar Europa plaveide. *Visión del ahogado* trok dan ook veel aandacht en vestigde Millás' naam als schrijver. Enkele jaren later kreeg het boek zelfs een meerwaarde, toen de euforie over de zich in sneltreinvaart voltrekkende veranderingen in de samenleving plaatsmaakte voor scepsis en ontgoocheling. Niet alleen bleef de schaduw van het franquisme prominent aanwezig in bijvoorbeeld rechtspraak, politie en leger, maar ook bleek de generatie die in de jaren zestig vol geestdrift tegen de dictatuur had gestreden, geplaagd te worden door een onbehaaglijk gevoel: het 'historisch project' van de jaren zestig was mislukt en daar was geen ander 'historisch project' voor in de plaats gekomen. Want het nieuwe Spanje was geen links paradijs geworden, maar een moderne consumptiemaatschappij die werd bestuurd door machten die veel diffuser waren dan de dictatoriale macht die Spanje bijna veertig jaar lang had gemuilkorfd. Het is te danken aan het feit dat Millás dit identiteitsprobleem – dat een constante zou worden in zijn werk – al in zo'n vroeg stadium tot uitdrukking heeft gebracht dat *Visión del ahogado* kon uitgroeien tot de roman van een generatie.

Met *El desorden de tu nombre* (De wanorde van je naam, 1988) begint de tweede fase van Millás' schrijverschap. Het stijlverschil is het eerste dat opvalt: korte zinnen, een lichte toon en een glasheldere stijl. De dialoog neemt een veel belangrijkere plaats in en er wordt meer gedaan dan gedacht: reflectie heeft plaats-

gemaakt voor actie. Een andere verandering is dat Millás' romans nu een uitgesproken metaliterair karakter hebben. Ze gaan weliswaar nog steeds over het moderne Spanje en kunnen dus als zedenschetsen worden gelezen, maar daarnaast gaan Millás' romans vanaf nu ook nadrukkelijk over zichzelf en, meer in het algemeen, over schrijven, over literatuur.

Hoofdpersoon van *El desorden de tu nombre* is Julio Orgaz, die ongeveer dezelfde leeftijd heeft als de schrijver. Hij heeft een baan in de letteren die hem weinig inspireert en die hij als een nederlaag ervaart. Hij werkt voor een grote uitgeverij, maar hij had liever aan de andere kant van de tafel gezeten en schrijver willen zijn. In de loop van de roman lijkt dit verlangen alsnog bevredigd te worden. Daartoe is een vampierachtige handeling nodig: Julio 'verslindt' de verhalen van een schrijver wiens manuscript hij ter beoordeling in huis heeft (een zekere Orlando Azcárate) en probeert ze vervolgens te overtreffen (maar niet dan nadat hij, weinig scrupuleus als hij is, ze heeft afgekeurd voor de uitgeverij). Dat resulteert uiteindelijk in een roman met dezelfde titel als die van het boek dat de lezer in handen heeft: *El desorden de tu nombre*. De vraag of het nu om twee verschillende boeken of om hetzelfde boek gaat, is een van de vele vragen waarmee de lezer zich geconfronteerd ziet en waarop het boek hem geen afdoend antwoord gunt. Het zijn vragen die in laatste instantie de identiteit ondermijnen van de roman die de lezer aan het lezen is. En zelfs de identiteit van de lezer. Want gaat er achter zijn naam niet eveneens een wanorde schuil?

Maar in eerste instantie verwijst de titel naar de wazige identiteit van hoofdpersoon Julio. Niet alleen in ontologische zin – hij lijkt de schrijver te zijn van een boek dat hij (wellicht) niet heeft geschreven – maar ook in morele zin, want Julio's identiteit is niet autonoom maar zweeft ergens in tussen die van Orlando Azcárate (de integere schrijver), die van Carlos Rodó (de kille, machtswellustige echtgenoot van Julio's minnares Laura en tevens Julio's psychiater) en die van Ricardo Mella (een excentrieke schrijver van bestsellers).

Door Julio zo'n zwabberende identiteit te geven, heeft Millás hem wellicht tot symbool van zijn generatie willen verheffen. Een generatie van zondagskinderen: volwassen geworden in een even opwindende als romantische periode van losser wordende zeden en heroïsch studentenverzet tegen de dictatuur (in de jaren zestig betrekkelijk ongevaarlijk en zich grotendeels binnen de muren van de universiteit afspelend) en daarna met de neus in de boter van het Spaanse politieke en economische wonder gevallen, waar de kansen om macht, prestige en geld te vergaren, voor het oprapen lagen. Ook Julio krijgt het geluk in de schoot geworpen. Tot zijn niet geringe verbazing wordt hem een topfunctie op de uitgeverij aangeboden en draagt zijn minnares Laura er op afdoende wijze zorg voor dat haar man hun

liefde nooit meer in de weg zal staan door hem te vergiftigen. En zoals al is opgemerkt, misschien heeft Julio ook zijn literaire ambities wel verwezenlijkt en is hij de schrijver van *El desorden de tu nombre*.

Na de teleurstellende roman *La soledad era esto* (Dit was de eenzaamheid, 1990) volgde het virtuoze *Volver a casa* (Terug naar huis, 1990), waarin Millás nog sterker zowel de identiteit van zijn hoofdpersoon als die van zijn roman zelf problematiseert. Bijvoorbeeld door een aantal personages dezelfde (voor)naam te geven als personages uit vorige romans en aldus de titel van een van zijn vorige romans in herinnering te brengen: *El desorden de tu nombre*.

Niet alleen de overeenkomstige namen zorgen voor verwarring en tasten de identiteit van *Volver a casa* aan (en daarmee in retrospectief dus ook die van de andere romans van Millás), ook de opvallende parallellen tussen de gebeurtenissen doen dat. Zo lijkt het begin van *Volver a casa* als twee druppels water op dat van *La soledad era esto*. In Juan Estrade, de hoofdpersoon, is bovendien veel te herkennen van Julio Orgaz uit *El desorden de tu nombre*. Hij heeft met zijn leidinggevende functie in een drukkerij een goedbetaalde, maar onbevredigende baan in de letteren, koestert het verlangen schrijver te worden en wordt geplaagd door het gevoel niet alleen in zijn werk maar ook in de liefde mislukt te zijn. En net als in *El desorden de tu nombre* komt het aan het eind van de roman zowel met de liefde als met de schrijverij in orde en is een ander daar weer de dupe van. En ook ditmaal sluipt er een roman de roman binnen met dezelfde titel als die van het boek dat de lezer in handen houdt: *Volver a casa*.

De ontologische verwarring neemt nog grotere vormen aan wanneer Millás zichzelf in de romanwereld projecteert. Wederom heeft zijn hoofdpersoon dezelfde leeftijd als hij toen hij dit boek schreef. Maar bovendien vormen de voornaam van zijn hoofdpersoon en die van diens tweelingbroer samen zijn eigen voornamen (Juan José), terwijl tweelingbroer José Estrada net als Millás een gevierd, in Madrid woonachtige schrijver en columnist is. En aan het slot van de roman duikt er in een praatprogramma ook nog eens een schrijver op die Millás heet (zonder voorna(a)m(en)!).

De verwarring ten gevolge van dit metaliteraire gejongleer (dat hier overigens allerminst uitputtend is behandeld: in bijna elke zin is wel een echo van een andere zin uit de roman te horen) weerspiegelt het thema van *Volver a casa*: de identiteitscrisis van Juan Estrade. Qua uiterlijk is hij niet van zijn tweelingbroer José te onderscheiden, maar in een ander opzicht is het verschil tussen de twee broers hemelsbreed: Juan is een mislukkeling, José een zondagskind.

Om een nieuw leven te beginnen, is Juan naar Barcelona verhuisd. Dat mislukt. Hij heeft het gevoel dat hij 'in een stad woont die niet de zijne is, met een

vrouw leeft van wie hij niet houdt en dat hij zijn brood verdient als directeur van een drukkerij waar hij publiceert wat anderen schrijven.'

Op een dag belt Laura, zijn vroegere vriendin en al heel lang de vrouw van zijn broer José, hem op om zijn hulp in te roepen, omdat José spoorloos is verdwenen. Juan reist naar Madrid, zijn vroegere thuis.

Omdat José spoorloos blijft en Juan merkt dat hij voor zijn (zowel in zijn werk als in de liefde succesvolle) broer wordt aangezien, maakt hij van de nood een deugd en neemt de identiteit van zijn broer aan. Zo kan hij eindelijk de schrijver worden die hij altijd wilde zijn, is hij bovendien getrouwd met zijn grote jeugdliefde Laura en krijgt hij als onverwacht extraatje een minnares in de schoot geworpen. Dat hij zich desondanks *unheimisch* voelt, komt omdat zijn broer José precies lijkt te weten wat hij uitvoert. Sterker nog, het heeft er veel weg van dat José de loop van de gebeurtenissen bepaalt. Het gevolg is dat Juan het gevoel krijgt het product van andermans verbeelding te zijn geworden.

El desorden de tu nombre en *Volver a casa* vormen de twee hoogtepunten uit Millás' tweede periode. Gebruikmakend van een uiterst transparante stijl en een vlot leesbaar, spannend verhaal vol verrassende wendingen voert Millás de lezer een postmodernistisch labyrint vol spiegeleffecten, verdubbelingen, verhalen-in-verhalen en gedaanteverwisselingen binnen. Op lichte wijze neemt Millás zijn eigen tijd op de korrel en geeft hij een keur van zware metaliteraire kwesties gestalte. Ze kunnen bijna altijd worden geïnterpreteerd als existentiële kwesties: wat is het verhaal en wat is het verhaal-in-het-verhaal? Wie vertelt welk verhaal? Wanneer is iemand personage *in* een verhaal en wanneer verteller *van* een verhaal? En, uiteindelijk: wat is verhaal en wat is werkelijkheid? Vragen waarop Millás' romans de antwoorden niet prijsgeven.

Javier Marías (1951)

HET WERK van de Madrileen Javier Marías, die tijdens de periode van het radicale experiment debuteerde met de pastiche-roman *Los dominios del lobo* (De domeinen van de wolf, 1971), laat zich vanwege het grote contrast goed vergelijken met het werk van Eduardo Mendoza. Mendoza is een rasverteller, die de blik het liefst naar buiten richt: hij is een verteller in de breedte. In plaats van diep in het hoofd en het hart van zijn personages te graven laat hij hen van de ene in de andere gebeurtenis rollen en probeert hij de wereld om hen heen zo sprankelend mogelijk tot leven te brengen. Vaak zijn de verhalen van de Barcelonese schrijver bovendien doorspekt met een uitgelaten, brutale en aanstekelijke humor. Het werk van Marías is daarentegen log, traag en uiterst cerebraal, ook in zijn ironie. Marías

richt de blik naar binnen, naar de solipsistische wereld van koele, afstandelijke denkers die een hele roman lang aan het woord zijn en in een stugge, pietepeuterige, gedragen, om niet te zeggen parmantige stijl vertellen over een sleutelepisode uit hun leven. Liefde speelt bijna altijd de hoofdrol in hun verhaal, maar dit betekent allerminst dat er sprake is van grote gevoelens. Integendeel: zo er al sprake is van passie, dan is zij volledig opgelost in de uitgesponnen overpeinzingen, redeningen en herinneringen van deze koele persoonlijkheden. Zij creëren een wereld van taal om zich heen, een taal die er niet in eerste instantie op uit is waarheidsgetrouwe uitspraken over de werkelijkheid te doen als wel te proberen de werkelijkheid op beheersbare afstand te houden en het bestaan overzichtelijk te houden. Daarmee bevindt het werk van Marías zich op het breukvlak van het modernisme en het postmodernisme. Modernistisch is de dominante aanwezigheid van een hyperbewuste, zich in lange monologen uitdrukken hoofdpersoon, terwijl het nadrukkelijk artificiële, talige karakter van diens werkelijkheid meer in de richting van het postmodernisme gaat.

In *El hombre sentimental* (De man met gevoel, 1986), Marías' vijfde roman, vertelt een operazanger het verhaal van zijn verhouding met Natalia Manur, wier man, een rijke Belgische bankier, het verlies van deze destijds door hem 'gekochte', maar nooit veroverde vrouw niet kan verdragen en zich een kogel door het hoofd jaagt. Daar zou de operazanger nooit toe in staat zijn, zo stelt hij zijn lezers én zichzelf aan het slot van zijn verhaal gerust, ook al bevindt hij zich in dezelfde situatie als Manur vier jaar geleden: Natalia heeft hem zojuist verlaten. In *Todas las almas* (Aller zielen, 1989) is een jonge Spaanse literatuurdocent aan het woord die terugblijkt op de twee jaar waarin hij te gast was in Oxford. Hij doet verslag van zijn ervaringen vanuit het perspectief van de onthechte buitenstaander. Meer dan afstand *voelen* tot de wereld om hem heen *schept* hij afstand, daarmee pogend de tijd en het verval te bezweren.

In *Corazón tan blanco* (Een hart zo blank, 1992) is Marías' trage, cerebrale stijl op zijn mooist. Wederom is er een vermoeide, afstandelijke, omslachtig formulerende man aan het woord die in *slow motion* ervaringen tot uitdrukking probeert te brengen die hem te denken hebben gegeven. In het eerste hoofdstuk heeft de lezer dit nog niet in de gaten. Het valt uit de toon omdat het, in tegenstelling tot het begin van Marías' vorige twee romans en in tegenstelling tot wat er na deze prachtige pagina's volgt, veel meer verhaal dan commentaar is. Dat verhaal – eigenlijk: gebeurtenis – wordt in één alinea van maar liefst zes bladzijden verteld. Het is geschreven in een elegante stijl en verradt een subtiel gevoel voor het banale detail, die niets afdoen aan de dramatiek van het beschrevene: tijdens een familie-etentje trekt een jonge, pasgetrouwde vrouw zich terug in de badkamer en pleegt daar tot ieders ontzetting zelfmoord.

Vanaf hoofdstuk twee is de oude Marías weer aan het woord en wint het betoog het van het verhaal. Het boek ontwikkelt zich tot een fascinerend netwerk van grote, met elkaar verstrengelde thema's: de tijd, de ongrijpbare verhouding tussen noodlot en toeval, het verlies van de onschuld, het huwelijk, de kloof tussen de vrouwelijke en de mannelijke *Weltanschauung*, het essentiële verschil tussen woord en daad en het onmogelijke verlangen naar een staat van niet-weten.

Het laatste thema is het belangrijkste, zoals de eerste woorden van de roman al insinueren. Ze leiden het verhaal over de zelfmoord in: 'Ik wilde het niet weten, maar ik ben te weten gekomen dat...' De ik, een pasgetrouwde tolk/vertaler, onthult in de loop van zijn verhaal nog enkele andere dingen die hij liever niet te weten was gekomen, maar de bron van dit obsederende verlangen lijkt inderdaad zijn weerzin tegen het verhaal over de zelfmoord van zijn tante te zijn.

Deze weerzin is recht evenredig met de implicaties van dit verhaal. In de eerste plaats confronteert het hem met de toevalligheid van zijn bestaan. Zijn tante was immers getrouwd met zijn vader, en als zij geen zelfmoord had gepleegd, was zijn vader niet hertrouwd met haar zuster (zijn moeder) en was hij nooit geboren.

Het bestaan lijkt dus door het toeval te worden bestuurd. Maar anderzijds is de pasgetrouwde man ervan overtuigd dat het leven zich voltrekt volgens tijdloze, zich telkens herhalende patronen. Het volle gewicht van deze gedachte laat zich tegen het einde van de roman voelen, waar de ik te weten komt wat hij al die tijd niet heeft willen weten: dat een ongestrafte misdaad van zijn vader de aanleiding is geweest voor de zelfmoord van zijn tweede vrouw. Deze ontdekking maakt duidelijk dat zijn eigen bestaan niet alleen te danken is aan het toeval, maar bovendien besmet is door een misdaad.

De wetenschap van dit huwelijksgeheim werpt een schaduw over zijn eigen huwelijk, dat hem van meet af aan al met angstige voorgevoelens heeft vervuld. Deze voorgevoelens worden niet alleen gevoed door het verleden – de feiten die hem zijns ondanks worden onthuld – maar ook door zijn eigen ervaringen. Zo hoort hij tijdens zijn huwelijksreis hoe in een aangrenzende hotelkamer een furiuze maîtresse haar minnaar ertoe probeert te bewegen zijn echtgenote uit de weg te ruimen. Niet lang daarna gaat hij, in de periode dat hij voor zijn werk een tijdje alleen naar Genève moet, zijn eigen vrouw verdenken van overspel.

Het zijn ervaringen met een ambigue lading, omdat niet duidelijk is of er inderdaad sprake is van een net dat zich om de ik sluit of van paranoia, die wellicht het gevolg is van het gevoel van onbehagen dat hem bekruipt sinds hij is getrouwd. Misschien is hij wel bang hetzelfde te doen als zijn vader indertijd heeft gedaan: zijn vrouw vermoorden. Zeker is in elk geval dat zijn hardnekkige introvertie – hij houdt wat hij zijn geheimen noemt voor zich – een smet werpt op de

intimiteit van zijn huwelijk en de kans op de gevreesde rampspoed vergroot. De verwijzingen naar *Macbeth* – Shakespeares toneelstuk waaraan ook de titel van deze roman is ontleend – dragen op hun beurt het nodige bij aan de onheilspellende sfeer.

Niet alleen het huwelijk is een ‘narratieve institutie’, zoals de verteller ergens opmerkt, het hele leven is een door verhalen gevormd fenomeen. Deze postmodernistische opvatting wordt echter gemitigeerd door de overtuiging dat er achter de taal wel degelijk een waarheid zou zijn te vinden, hoe moeilijk toegankelijk ook. Het leven is een door verhalen *mis*vormd fenomeen:

Vertellen misvormt, het vertellen van de feiten misvormt de feiten en verdraait ze en loochent ze bijna, alles wat verteld wordt, wordt onwerkelijk en approximatief ook al is het waar, de waarheid hangt niet af van het feit dat de dingen hebben bestaan of hebben plaatsgevonden maar van het feit dat ze verborgen blijven, niet bekend worden, niet verteld worden; zodra ze verhaald of uitgesproken of getoond worden, ook al gebeurt dat op een manier die de werkelijkheid het dichtst lijkt te benaderen, op de televisie of in de krant, in wat men de werkelijkheid of het leven of zelfs het echte leven noemt, gaan ze deel uitmaken van de analogie en het symbool, en dan zijn het geen feiten meer maar worden ze herkenning. [200-201]

Maar roepen woorden hem anderzijds niet ter verantwoording voor zijn (toekomstige) daden, een verantwoording die hij wellicht liever uit de weg gaat door niet te willen weten?

Hoe dan ook, de onmogelijke wens niet te willen weten is verweven met het verlangen het heden te bevrijden van het verleden en de toekomst, de twee tijden die veelal zo’n sterk stempel op het heden drukken. Dat dit eveneens een bij voorbaat verloren strijd is, zal geen verrassing zijn. Toch is deze sisyfusarbeid niet helemaal vruchteloos, want de opgerekte scènes (de roman bestaat uit niet veel meer dan een handjevol episodes), de talrijke herhalingen en parallellen (in taal en in handeling) en de knappe, bijna onmerkbare wijze waarop verschillende tijdsmomenten in elkaar overvloeien, kunnen de onverbiddelijke loop van de tijd weliswaar niet tot stilstand brengen, maar hem wel heel sterk afremmen.

Antonio Muñoz Molina (1956)

ANTONIO MUÑOZ Molina behoort tot een verwende generatie. Toen hij begon te schrijven hoefde hij geen rekening te houden met het strenge oog van de censuur. Ook was hij ontslagen van de morele plicht die de Generatie van 1950 zich had opgelegd om de literatuur in dienst te stellen van de politiek. Evenmin hoefde hij dit geëngageerde realisme de nek om te draaien, want dat was omstreeks 1970 al gebeurd met de *nueva novela española*.

Toen deze storm halverwege de jaren zeventig was geluwd en Spanje eindelijk van Franco was verlost, waren alle dwangbuizen en ketens verdwenen: nu kon er in alle vrijheid worden gewerkt. In dit liberale klimaat begon Antonio Muñoz Molina te schrijven. Het was niet het enige dat hij mee had, want toen zijn eerste boeken verschenen – halverwege de jaren tachtig – was de belangstelling voor de Spaanse literatuur explosief gegroeid, zowel binnen als buiten Spanje.

Maar ook al behoort Muñoz Molina tot een verwende generatie, hij heeft zich nooit laten verleiden door de gemakzucht die nogal wat van zijn leeftijdgenoten parten heeft gespeeld en die heeft geleid tot de zo vermaledijde *literatura light*, de vlot vertelde, gemakkelijk verteerbare verhalen die niet zozeer tot de verbeelding als wel tot de luiheid van de lezer spreken. Muñoz Molina koos daarentegen veel-eisende voorbeelden: Cervantes, Gustave Flaubert, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti. En hij koos een veeleisend thema: de herinnering, de tegenwoordigheid van het verleden. In al zijn romans staat een al dan niet vrijwillige confrontatie met het verleden centraal, waarbij werkelijkheid en verbeelding op ondoorzichtige wijze door elkaar lopen.

Naast deze onduidelijke ontologie van het gerepresenteerde verleden is er nog een ander belangrijk postmodernistisch kenmerk aanwezig in Muñoz Molina's romans, namelijk de grote dichtheid aan verwijzingen naar literatuur, film, schilderkunst en muziek, van Cervantes tot Hammett, van Humphrey Bogart tot Hitchcock, van Rembrandt tot Cézanne, van Charlie Parker tot Jim Morrison. Hun functie is tweeledig: ze geven niet alleen uitdrukking aan Molina's grote liefde en respect voor zijn voorbeelden, maar maken tevens duidelijk dat de in zijn romans gerepresenteerde werkelijkheid in belangrijke mate een artificiële werkelijkheid is, bepaald als zij wordt door andere teksten.

Beatus Ille (Beatus Ille, 1986), Muñoz Molina's debuutroman, speelt zich af in de fictieve plaats Mágina (dat bijna een anagram is van zowel 'magia' als 'imagen'), waarvoor Ubeda model stond, de mooie Zuid-Spaanse provinciestad waar de schrijver is geboren en getogen. Mágina is tevens de geboortestad van de jonge academicus Minaya, die hiernaar terugkeert om onderzoek te doen voor zijn

proefschrift. Zijn onderwerp is Jacinto Solana, een (fictief) lid van de Generatie van '27 die na de Burgeroorlog bij een oom van Minaya woonde en in 1947 door de guardia civil werd doodgeschoten. Minaya's reconstructie van Solana's leven brengt onverwachte feiten aan het licht (overspel, moord), die op verrassende wijze de loop der gebeurtenissen in het heden bepalen. Uiteindelijk worden de rollen zelfs op postmodernistische wijze omgedraaid en blijkt Minaya een personage van Solana te zijn.

In *El invierno en Lisboa* (*Winter in Lissabon*, 1987) is er, net als in *Beatus Ille*, een personage dat zich verdiept in de geschiedenis van een ander om zo zijn eigen bestaan vorm en kleur te geven. Van de verteller van *El invierno en Lisboa* weten we nauwelijks iets: niet wat hij doet, niet wat zijn achtergrond is en zelfs niet hoe hij heet. Zeker is alleen dat zijn leven de mysterieuze avontuurlijkheid, de artistieke magie en de aantrekkelijke vrouwen ontbeert die het leven van jazzpianist Santiago Biralbo zo fascinerend en benijdenswaardig voor hem maken. Na in San Sebastián enige tijd in Biralbo's kringetje te hebben rondgehangen, komt de ik hem een aantal jaren toevallig weer tegen in een club in Madrid. Biralbo heeft nu een andere naam in verband met een schilderijroof waarbij hij betrokken raakte. Deze geschiedenis, waarin in feite niet een misdaad maar een mislukte liefde centraal staat, passeert gedetailleerd de revue tijdens de gesprekken die volgen op de hernieuwde kennismaking, zonder dat altijd duidelijk is wat Biralbo's eigen verhaal is en wat de ik daar, gedreven door zijn verlangen naar drama en avontuur, aan toevoegt.

Naast een liefdesgeschiedenis en een thrillerachtige roman (het verhaal over de schilderijroof) is *El invierno en Lisboa* ook een *Bildungsroman*. Na zijn tragische romance met de mysterieuze femme fatale Lucrecia lijkt Biralbo zijn uiteindelijke bestemming te vinden in de muziek, die misschien niet een bron van levensgeluk voor hem wordt, maar in elk geval wel van levenszin, omdat hij nu in staat is zichzelf met zijn spel in een staat van vervoering te brengen die hij zelf aanduidt als 'het pure heden'.

Niet alleen Biralbo maar ook de verteller ontstijgt de beperkingen die het leven hem heeft opgelegd. Hij doet dat door zich de geschiedenis van Biralbo toe te eigenen. Dát is de werkelijkheid die er voor hem toedoet. Niet zijn eigen leven, maar een werkelijkheid van woorden.

In *Beltenebros* (Beltenebros, 1989), Molina's derde roman, voert Darman het woord, een Spanjaard die na de Burgeroorlog naar Engeland is uitgeweken, waar hij een winkel met oude prenten heeft. Hij is lid van een verzetsorganisatie die in Spanje opereert en moet daarom regelmatig op pad. Waarschijnlijk gaat het om een communistische organisatie, maar helemaal duidelijk wordt dit niet. Deze

schimmigheid – mooi volgehouden in de hele roman – is niet alleen kenmerkend voor de atmosfeer rond Darman maar weerspiegelt ook zijn onverschilligheid jegens de zaak waarvoor hij strijdt. Net als Santiago Biralbo uit *El invierno en Lisboa* is hij een ontheemde, een zwerver, die zich nog het meest lijkt thuis te voelen wanneer hij in zijn eentje van hotel naar hotel reist. Zijn werk voor de organisatie is geen moreel-ideologische noodzaak meer, maar is een manier van leven geworden.

De ontwikkeling die Darman doormaakt is precies omgekeerd aan die van Biralbo. Hij waant zich aanvankelijk onkwetsbaar, maar wanneer hij probeert volgens opdracht in Madrid een verrader van de organisatie te vermoorden, raakt hij hoe langer hoe meer uit zijn gewone doen. Hij krijgt het onheilspellende gevoel de controle over zijn bestaan te verliezen, omdat gebeurtenissen van lang geleden zich buiten zijn wil om lijken te herhalen. Het is alsof hij, net als Juan Estrada in Millás' *Volver a casa*, een personage is geworden in een verhaal dat door een ander wordt geschreven.

De klok lijkt twintig jaar te zijn teruggedraaid. Toen was Darman in Madrid voor een identieke opdracht, die hij, ook al was het slachtoffer een bekende van hem, volgens het boekje had uitgevoerd. Niet alleen opdracht en plaats zijn identiek, zelfs de minnares van zijn slachtoffer draagt dezelfde naam en heeft een identiek uiterlijk. Er wordt een bres in Darmans burcht van ongenaakbaarheid geslagen: hij heeft het gevoel dat zijn slachtoffer een zielsverwant van hem is (dezelfde afwezigheid, dezelfde vermoeidheid, dezelfde ontgoocheling), terwijl zijn gevoelens voor de minnares van zijn slachtoffer het hem steeds moeilijker maken de opdracht uit te voeren.

Darman pleegt de moord niet. Wel volgt hij het spoor van commissaris Ugarte, de prins der duisternis die de gebeurtenissen blijkt te hebben geregisseerd, zowel nu als twintig jaar geleden. Aan het eind van het boek treedt hij zijns ondanks even uit de duisternis, om daar even later weer in te verdwijnen. Voorgoed, mag je aannemen, want hij valt – letterlijk – in een diep, donker gat. Maar de sfeer rondom dit afzichtelijke, nauwelijks menselijk te noemen wezen is te *unheimisch* om daar helemaal zeker van te kunnen zijn.

El jinete polaco (De poolse ruiter, 1991) is Molina's meest omvangrijke en ambitieuze roman. Volgens Molina zelf is er een essentieel verschil met zijn vorige werk: ditmaal heeft hij niet zijn toevlucht genomen tot artificiële, door anderen verzonnen kaders (onder meer de *hard-boiled* detective van Dashiell Hammett en Raymond Chandler in *El invierno en Lisboa* en de spionageroman van Graham Greene en John Le Carré in *Beltenebros*) maar heeft hij veel meer op eigen kompas

gevaaren. Eén ding staat vast: *El jinete polaco* (opgedragen aan Molina's ouders) is veel autobiografischer dan de vorige romans. Het is een gemythologiseerde familiegeschiedenis vol verhalen over dokter Don Mercurio, fotograaf Ramiro Retratista, inspecteur Florencio Pérez, overgrootvader Pedro, grootvader Manuel en andere kleurrijke figuren uit Mágina. Hun geschiedenissen, die met elkaar zo'n honderdvijfentwintig jaar beslaan, worden tot leven gebracht door Manuel (min of meer Molina's alter ego) en zijn kersverse geliefde Nadia, die daarbij worden geholpen door de zeer uitgebreide fotoverzameling van Ramiro Retratista die ze min of meer toevallig in handen hebben gekregen. Ze bevinden zich in New York. Aan de andere kant van de oceaan dus, en dat is veelzeggend voor de kloof die is ontstaan tussen de wereld waar ze vandaan komen en de wereld waarin ze nu leven. Manuel is de eerste in zijn familie die de traditie doorbreekt volgens welke de zoon in de voetsporen van zijn vader treedt. In plaats van een stukje grond te verbouwen en de opbrengst hiervan op de markt te verkopen, vertrekt Manuel op zijn achttiende uit de stad, vol door popliedjes gevoede illusies.

Hij wordt vertaler en uiteindelijk, net als Santiago Biralbo (*El invierno en Lisboa*) en Darman (*Beltenebros*), 'een vreemdeling, een afvallige, een nomade'. Wanneer hij halverwege de dertig is (twee maal zo oud dus als toen hij vertrok), is hij de eenvormigheid van het internationale leven moe. En net nadat hij zich bijna dood rijdt, komt hij op een congres Nadia Allison tegen, op wie hij stapelverliefd wordt. Tot zijn grote verbazing hebben ze een gemeenschappelijk verleden: haar vader is commandant Galaz, die tijdens de Burgeroorlog in Mágina zat en die omdat hij de republiek trouw bleef Spanje moest ontvluchten. Hij gaat naar Amerika, waar hij na enige tijd aan een even liefdeloos huwelijk begint als het huwelijk dat hij in Spanje had achtergelaten. Hieruit wordt Nadia geboren, de enige met wie deze gesloten, indrukwekkend geportretteerde man een affectieve relatie ontwikkelt.

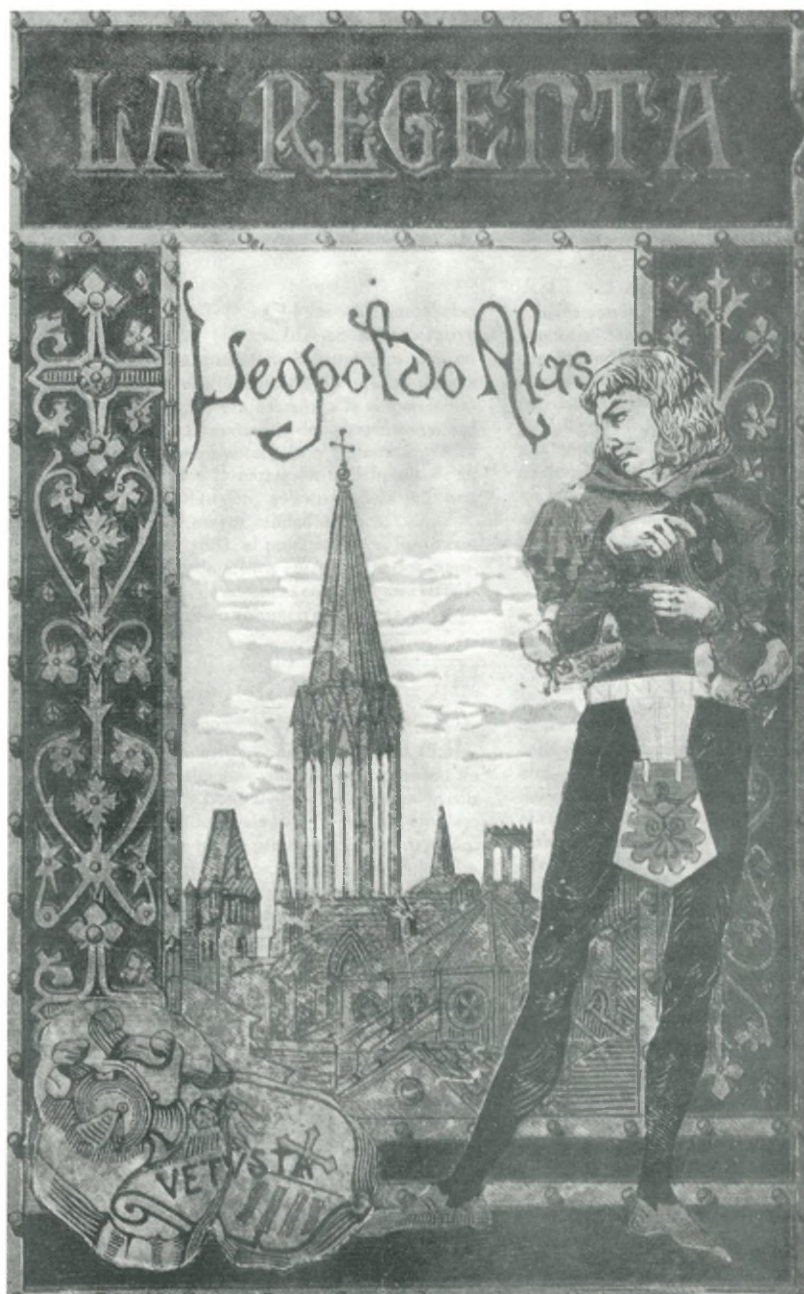
Ook al is Nadia in de Verenigde Staten opgegroeid, toch liggen haar wortels in wezen eveneens in Mágina. Zij heeft er zelfs een korte periode gewoond, toen haar vader op zoek ging naar het leven dat hij daar vanwege de Burgeroorlog plotseling had moeten afbreken. Toen was haar oog al op Manuel gevallen, maar die had het veel te druk met liefdesverdriet en met zijn dromen over het naderende vertrek uit Mágina om aandacht voor haar te hebben. Maar wat hij niet weet, is dat hij tijdens een onverwachte nachtelijke ontmoeting zijn hart toen bij haar heeft uitgestort en dat zij de eerste vrouw is die hij heeft gekust. Dat was op de avond dat hij voor het eerst een stickie rookte en zo stoned werd dat hij zich van de daaropvolgende uren nooit iets heeft kunnen herinneren.

Tijdens hun overrompelende idylle in New York creëren Nadia en Manuel op twee manieren een 'absoluut heden': in hun passie voor elkaar en in de evocaties van het verleden, die het onbehaaglijke gevoel moeten bezweren dat hun ontmoeting in wezen afhing van een keten van toevalligheden, die moeten bewerkstelligen dat ze 'elkaar vinden in de tijd waarin ze elkaar nog niet kenden' en die de verbale remedie zijn voor Manuels worsteling met zijn bestaan en zijn identiteit. Maar Manuel herinnert zich nog te goed het benauwde gevoel van vroeger om de illusie te kunnen koesteren dat de klok teruggedraaid kan worden en dat hij alsnog in de traditie van zijn ouders en voorouders kan treden. Zelfs als hij dat zou willen, zou dat niet kunnen, want in de achttien jaren die inmiddels zijn verstreken, heeft Mágina een onherroepelijke metamorfose ondergaan: het stadje is, net als de rest van Spanje, ingrijpend gomoderniseerd.

Toch is het verleden niet voorbij zolang Manuel dat niet wil, zolang hij de stemmen in zijn hoofd laat spreken. Zoals hij vroeger zijn toekomst mythologiseerde, zo maakt hij nu van zijn verleden een mythe, 'mixing memory and desire', om het in de woorden van T.S. Eliot te zeggen die Muñoz Molina aan het begin van *Beatus Ille* citeert.

Chronologie

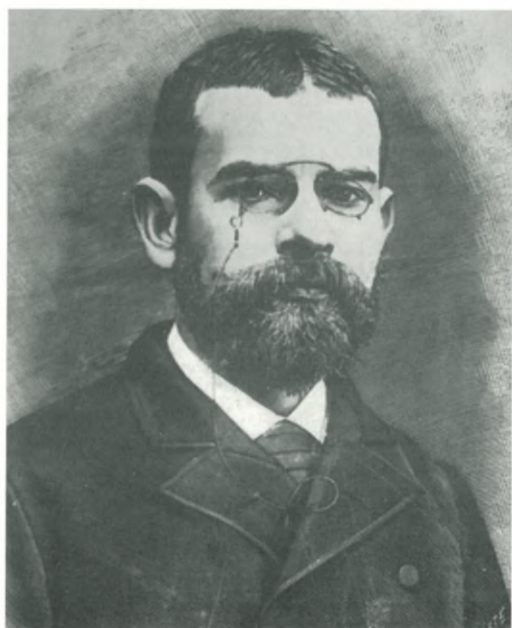
- 1962 Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*: begin van de experimentele roman
- 1963 Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*: begin van de *boom* van de nieuwe Spaans-Amerikaanse roman
- 1966 Nieuwe Perswet. Censuur vooraf wordt censuur achteraf — Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario* — Juan Goytisolo, *Señas de identidad*
- 1967 Juan Benet, *Volverás a Región*
- 1969 Camilo José Cela, *Vísperas, Festividad y Octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*
- 1969 Franco wijst Juan Carlos als zijn opvolger aan
- 1970 José María Castellet (red.), *Nueve novísimos poetas españoles* — Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*
- 1971 Javier Marías, *Los dominios del lobo*
- 1972 Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J.B.* — De uitgeverijen Planeta en Barral lanceren *la nueva novela española*
- 1975 Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* — Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*
- 1975 Franco overlijdt. Juan Carlos wordt koning. Begin van de *transición*
- 1977 Eerste democratische verkiezingen sinds 1936 — Juan José Millás, *Visión del ahogado*
- 1978 Nieuwe grondwet
- 1979 Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*
- 1982 Spanje wordt lid van de NAVO — Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*
- 1986 Spanje wordt lid van de Europese Gemeenschap (nu: Europese Unie) — Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios* — Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*
- 1987 Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*
- 1988 Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*
- 1989 Javier Marías, *Todas las almas* — Antonio Muñoz Molina, *Beltenebros*
- 1990 Juan José Millás, *Volver a casa*
- 1991 Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco*
- 1992 Javier Marías, *Corazón tan blanco*



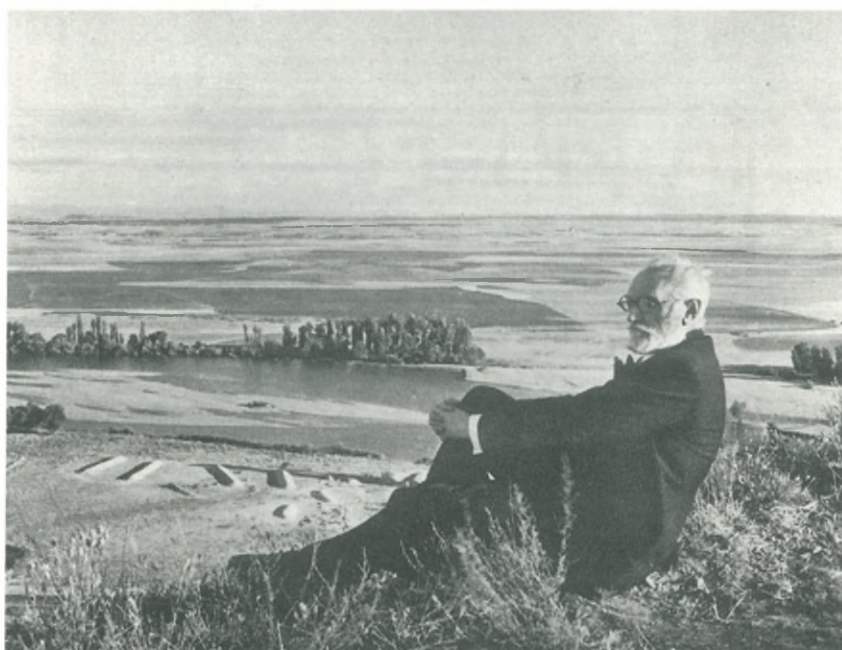
Omslag van de eerste druk van *La Regenta* van Clarín
(pseudoniem van Leopoldo Alas)



[BOVEN] Karikatuur van Benito Pérez Galdós [ONDER] Galdós (links) samen met Margarita Xirgu en de journalist José Estrañil, 1914



[BOVEN] Emilia Pardo Bazán [ONDER] Leopoldo Alas (Clarín)



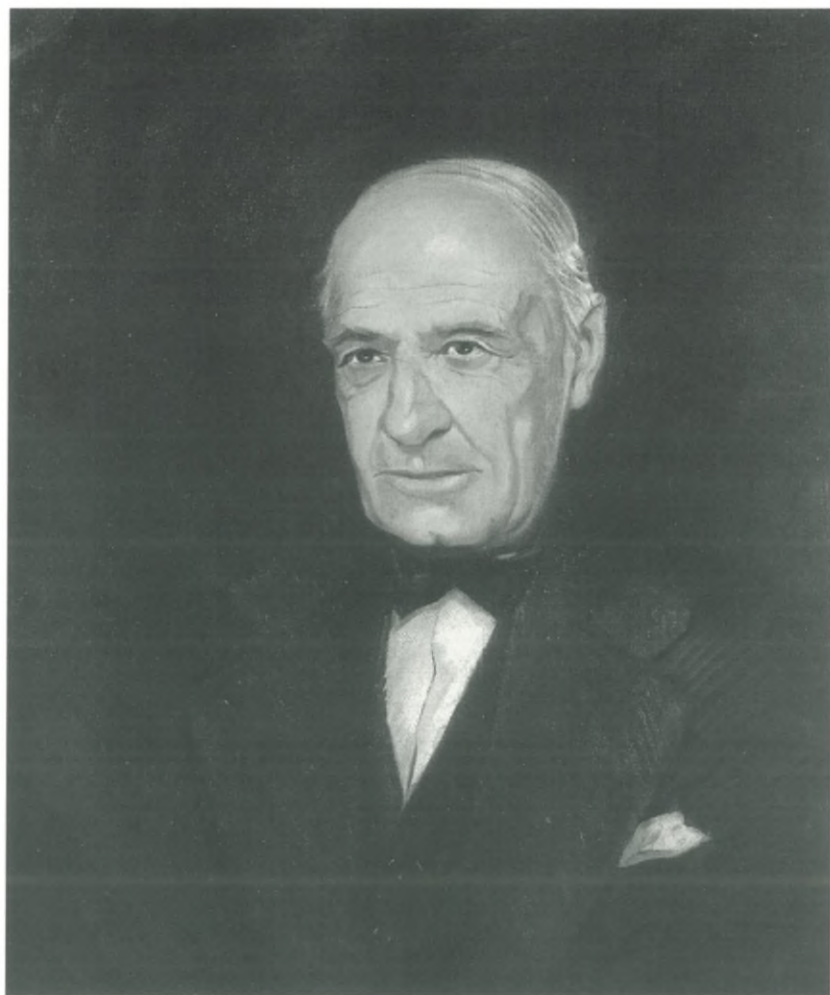
[BOVEN] Ernest Hemingway bezoekt Pío Baroja op zijn ziekbed en draagt een boek aan hem op [ONDER] Miguel de Unamuno gefotografeerd in het Castiliaanse landschap



Ramón del Valle-Inclán



Ramón Gómez de la Serna (staand) in café Pombo, geschilderd door José Gutiérrez Solana



Portret van José Ortega y Gasset door Sócrates

Año II

N.º X

Revista de Occidente

Director:

José Ortega y Gasset



Sumario

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Kant. Reflexiones de centenario* * Pío
BAROJA: *Divagaciones de autocritica. (Conferencia en la*
Sorbona de París.) * PEDRO GIRARD: *Yuna, Fe-*
lipe y el almirante * RICARDO BAEZA: *Ca-*
sanova en España (Conclusión.)

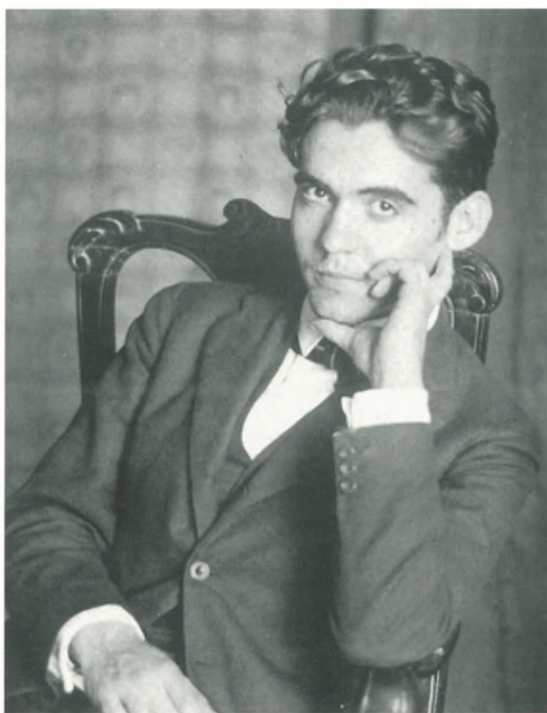
NOTAS: E. Díez-CANEDO: José Gutiérrez-Solana * ADOL-
FO BONILLA Y SAN MARTÍN: El juego de ajedrez y la novela de
aventuras * MANUEL G. MOREnte: Albert Thibaudet, *Le*
bergsonisme * RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: Jorge Luis Borges,
El fervor de Buenos Aires * M. G. M.: Arturo Cancela, *Sa-*
muel Butler, un filósofo de la evolución

Pesetas: 4,25

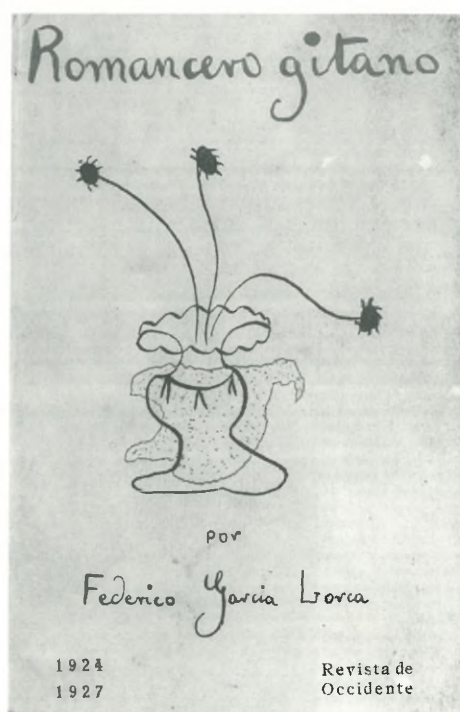
Madrid

Abril 1924

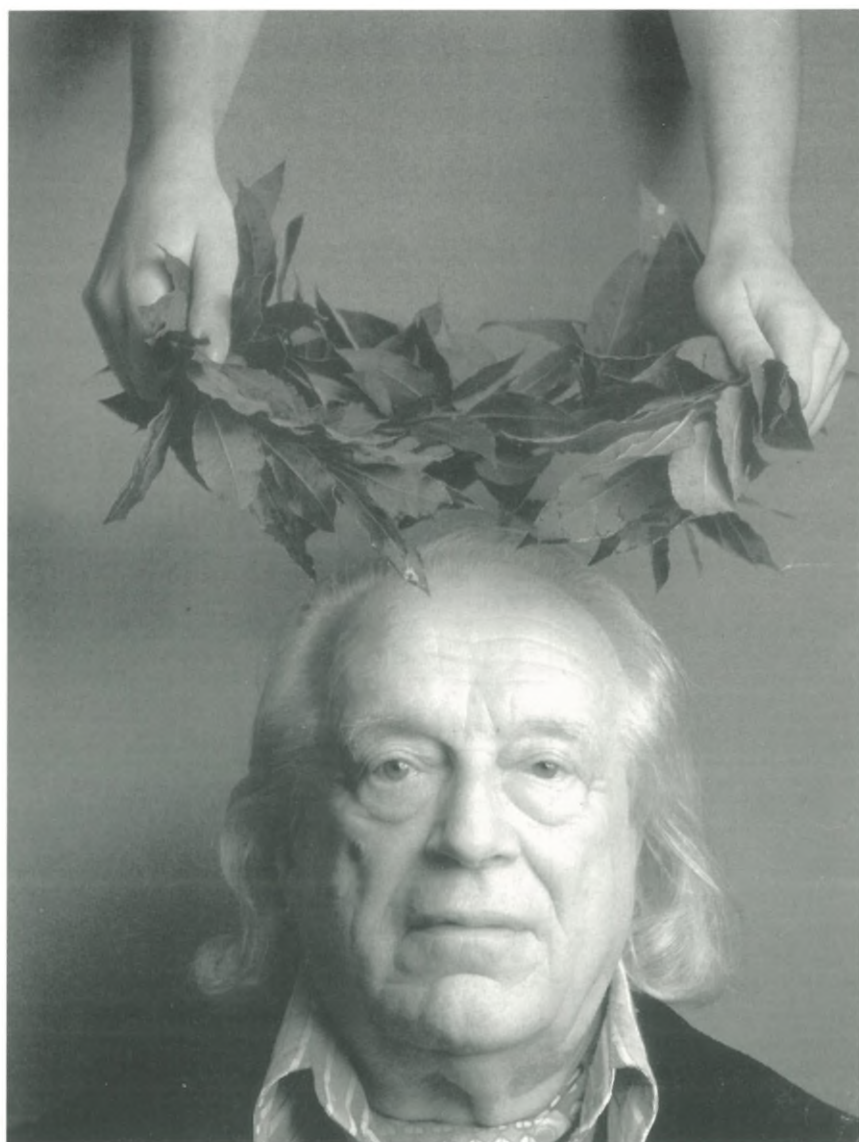
Omslag van *Revista de Occidente*, april 1924



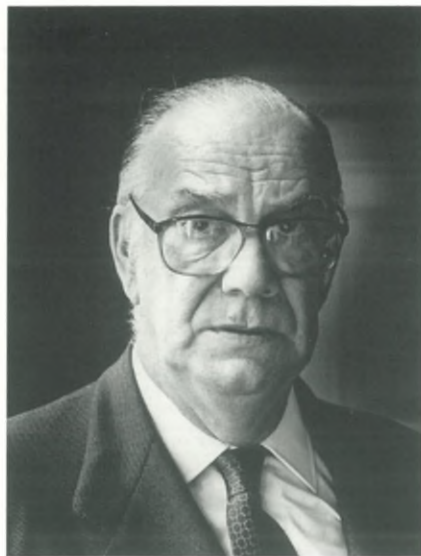
[BOVEN] In december 1927 kwamen de dichters van de Generatie van '27 bijeen in Sevilla. Van links naar rechts: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, José María Platero, Manuel Blasco Garzón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso en Gerardo Diego [ONDER] Federico García Lorca op eenentwintigjarige leeftijd



Federico García Lorca samen met leden van de theatergroep 'La Barraca'
 [ONDER] Omslag van de eerste editie van *Romancero gitano* van
 Federico García Lorca



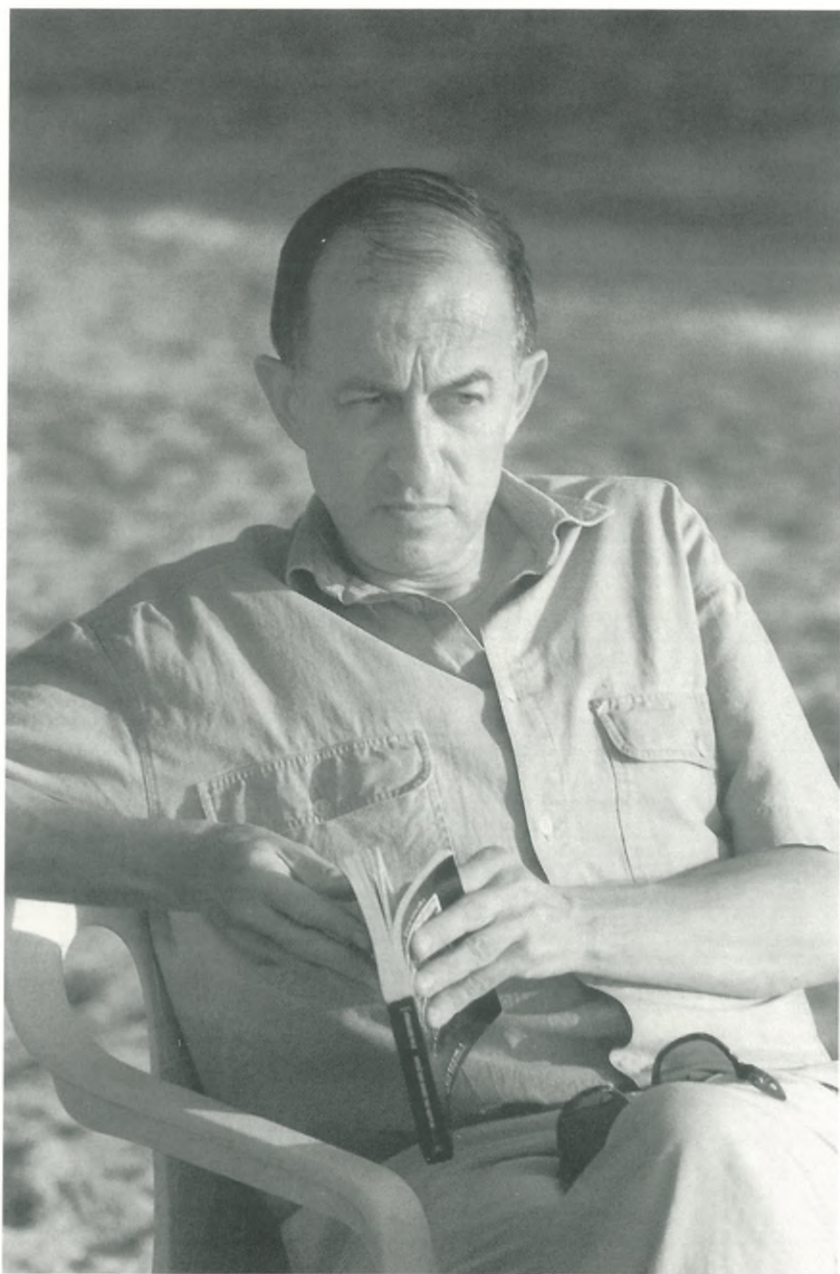
Rafael Alberti



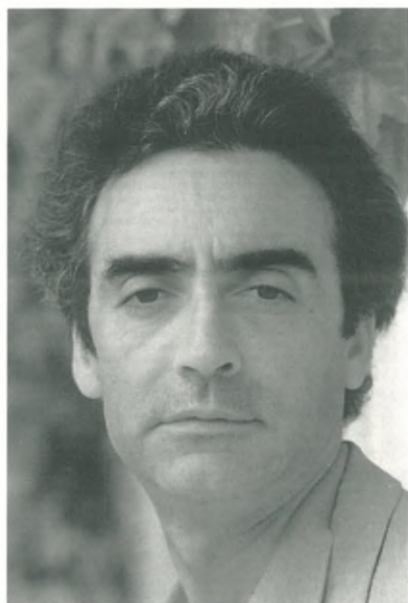
[LINKS] Carmen Laforet [RECHTS] Camilo José Cela



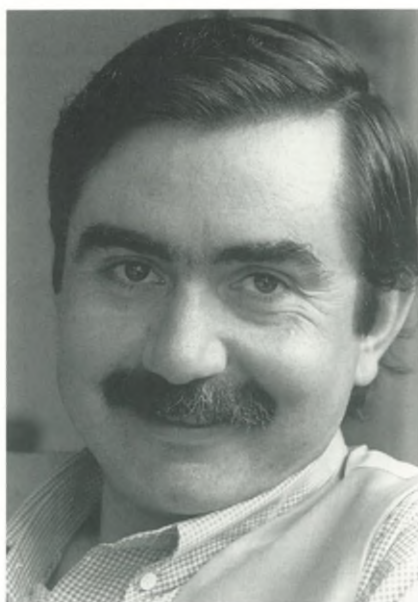
[BOVEN] Luis Martín-Santos [ONDER] Juan Benet in Barcelona, 1975



Juan Goytisolo



[BOVEN] Eduardo Mendoza [ONDER] Juan José Millás



[LINKS] Javier Marías [RECHTS] Antonio Muñoz Molina

DEEL II

*Moderne Spaans-Amerikaanse
literatuur*



Inleiding



IN 1824 kwam er een einde aan de Spaans-Amerikaanse onafhankelijkheidsoorlogen, die in 1810 waren begonnen toen er een machtsvacuüm was ontstaan door de Franse bezetting van het moederland Spanje. Met de onafhankelijkheid kwam er een definitief einde aan de stabiele koloniale periode die halverwege de zestiende eeuw was begonnen, na de periode van de ontdekking en de verovering. Deze langdurige stabiliteit was te danken aan het verbond tussen de wereldlijke en de kerkelijke macht, twee gelijkwaardige partners met hun eigen taken, bevoegdheden en jurisprudentie, die samen het centrale gezag vormden. Dankzij dit verbond tussen Kerk en Kroon respecteerden de *criollos* (de in de koloniën geboren Spanjaarden) de status quo van het koloniale systeem, hoe gefrustreerd ze zich ook mochten voelen omdat zij in hun macht en ontplooiingsmogelijkheden werden beknot door het koninklijk gezag in het moederland, dat de hoogste functies in de koloniën (waaronder die van onderkoning, aartsbisschop en bisschop) niet aan *criollos* maar aan *peninsulares* toebedacht, in Spanje geboren Spanjaarden.

Maar in de loop van de achttiende eeuw namen de spanningen tussen de *criollo*-elite en het moederland toe en werden de kiemen van de onafhankelijkheidsgedachte gelegd. Deze ontwikkeling kan niet los worden gezien van de veranderingen die de Bourbons hadden ingevoerd, het koningshuis dat aan het begin van de achttiende eeuw de Habsburgers was opgevolgd op de Spaanse troon. Weliswaar liberaliseerden de Bourbons de handel, maar anderzijds bemoeiden zij zich veel meer met de koloniën en lieten zij daarbij de belangen van het moederland veel zwaarder wegen dan die van de koloniën. Daarnaast verstoorden zij het machtsevenwicht tussen het wereldlijk en het kerkelijk gezag door de macht van de Kerk in te perken en het kerkelijk gezag ondergeschikt te maken aan de Kroon. Op deze manier bracht de Kroon de legitimiteit van het koloniale systeem in gevaar. Naast deze ontwikkelingen waren er de voorbeelden van de Verenigde Staten (onafhankelijk geworden in 1776) en de Franse Revolutie (1789), die de drang tot verandering en de patriottische geest aanwakkerden.

De onafhankelijkheid kwam er, maar in plaats van de grote, sterke federale staat te worden waarvan vrijheidsstrijder Simón Bolívar had gedroomd (en die in de Verenigde Staten wél tot stand was gekomen) viel het uitgestrekte Spaanse koloniale gebied uiteen in een groot aantal landen (waarvan sommige in de loop van de negentiende eeuw nog verder uiteenvielen). Deze verbrekking maakte ondubbelzinnig duidelijk dat het Spaanse centrale gezag in de voorafgaande eeuwen ook *binnen* Spaans-Amerika als bindmiddel en als de stabiliserende factor bij uitstek had gefungeerd. Toen dit gezag wegviel, ontstond er in de landen van Spaans-Amerika een machtsvacuüm, waarvan de dramatische gevolgen tot op de dag van vandaag zichtbaar zijn. De onafzienbare reeks staatsgrepen, dictaturen en burgeroorlogen van de laatste twee eeuwen vormt het dramatische bewijs dat er in Spaans-Amerika na de onafhankelijkheid geen stabiel, algemeen geaccepteerd en gerespecteerd politiek gezag tot ontwikkeling is gekomen.

In het machtsvacuüm dat door het wegvallen van de oude instituties ontstond, kon het *caudillismo* tot bloei komen. Een caudillo is een alleenheerser met charismatische kwaliteiten die zijn macht opbouwt door gunsten en privileges te verlenen en die ten aanzien van zijn tegenstanders weinig scrupules heeft. Zijn macht kan zich beperken tot een klein gebied, maar zich eveneens uitstrekken tot een heel land, zoals een hedendaags voorbeeld als Fidel Castro laat zien. Het nauw aan het *caudillismo* verbonden militarisme vindt eveneens zijn oorsprong in de jaren dat het subcontinent zijn onafhankelijkheid bevocht (tijdens de koloniale periode speelde het leger nog geen rol van betekenis in Spaans-Amerika).

Veel *criollos* voelden zich aangesproken door de nieuwe, moderne manieren waarop in Europa, in het kielzog van de Franse Revolutie, staat en samenleving werden ingericht. Maar drie eeuwen Spaans koloniaal bewind hadden het Spaanse deel van de Amerikaanse bodem weinig geschikt gemaakt voor de nieuwe ideeën over vrijheid, gelijkheid en broederschap. Ze werden nauwelijks in de praktijk gebracht maar des te meer gebruikt als retorisch masker waarachter de status quo gehandhaafd bleef. Niet dat het ontbrak aan een ideologisch debat: er ontstond een chronische controverse tussen liberalen en conservatieven, die tot vele burgeroorlogen zou leiden. Maar dit conflict was in wezen een onderonsje van de elite: de *criollos*. De onafhankelijksoorlogen hadden de sociale structuur van de koloniale samenleving – waarvan de wortels in de middeleeuwse feodale maatschappij liggen – niet wezenlijk aangetast. De *criollo*-elite was weliswaar baas in eigen land geworden, maar voor de rest van de bevolking (Indianen, negers, mestiezen, mulatten) veranderde er niets. Er bleef een diepe economische, sociale en culturele kloof gapen tussen arm en rijk.

Omdat de sociale structuren niet veranderden, was er nauwelijks een basis voor industrialisatie. Het subcontinent bleef derhalve grotendeels afhankelijk van de landbouw. Het grootgrondbezit stond moderniseren en een efficiënte bedrijfsvoering in de weg, terwijl de overheersing van de monocultuur de economie buitengewoon kwetsbaar maakte. Het hoeft met het oog op deze omstandigheden dus niet te verbazen dat de politieke zelfstandigheid niet gepaard ging met economische zelfstandigheid en dat de koloniale afhankelijkheid van Spanje plaatsmaakte voor de nekoloniale afhankelijkheid van onder meer Frankrijk, Engeland en de Verenigde Staten.

Voor de literatuur waren de omstandigheden evenmin florissant. Er was nauwelijks een infrastructuur ontwikkeld tijdens de koloniale periode. Het culturele leven van het immense gebied speelde zich vrijwel uitsluitend af in de drie grote steden (Mexico-Stad, Lima en, later, Buenos Aires) en was vrijwel helemaal op Spanje georiënteerd. Van een eigen traditie kon in feite niet worden gesproken. De weinige literatuur die werd geschreven en gepubliceerd, liep in de voetsporen van de grote Spaanse voorbeelden, een enkele monumentale uitzondering als de dichteres Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) daargelaten.

Na de onafhankelijkheid zou hierin langzaam maar zeker verandering komen. Weliswaar werd er in strikt literaire zin aanvankelijk nog weinig belangwekkends geschreven en was de invloed van het buitenland (met name van de Franse literatuur) nog te groot om meteen al van een eigen, oorspronkelijke literatuur te kunnen spreken, toch veranderde er iets fundamenteels. Dankzij de onafhankelijkheid werd de vraag naar de eigen identiteit nieuw leven ingeblazen, met als gevolg dat de blik steeds meer op het eigen continent werd gericht. In de literatuur werd getracht om het typisch eigene tot uitdrukking te brengen: de *couleur locale*, de flora en fauna, het autochtone verleden, de recente geschiedenis, het klimaat, de zeden en gewoonten, de landbouw. Eerst gebeurde dit vooral in de idealistische geest van de romantiek en richtte de aandacht zich vooral op het verleden, het pittoreske en het exotische.

Het realisme zette de *costumbrismo*-traditie van de romantiek voort, zij het op minder retorische wijze en vanuit een minder folkloristische optiek: de aandacht verschoof van het typische naar het alledaagse. Daarom zijn de werken die deze stroming heeft voortgebracht minder artificieel dan die van de romantiek. Toch was het realisme – inclusief de naturalistische variant ervan – toen nog te documentair van karakter om interessant als literatuur te kunnen zijn. Pas met het *modernismo* kreeg de Spaans-Amerikaanse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw een eigen stem, met name in de poëzie.

Het modernismo (1875-1916)



Inleiding

IN DE laatste decennia van de vorige eeuw druppelde de romantiek nog wat na in de Spaans-Amerikaanse literatuur en maakten realisme en naturalisme een bescheiden bloei door. In deze periode ontstond ook de eerste belangrijke literaire stroming van de Spaans-Amerikaanse literatuur, het *modernismo*, dat zich afzette tegen het sentimentele en melodramatische karakter van de Spaans-Amerikaanse romantiek, tegen het provincialisme van het realisme en tegen de wetenschappelijke uitgangspunten en de grote aandacht voor de laag-bij-de-grondse werkelijkheid van het naturalisme.

Het belangrijkste doelwit van het *modernismo* (niet te verwarren met het modernisme) was het positivisme, de filosofische stroming die de zintuiglijk waarneembare wereld als enige werkelijkheid zag (zie ook hoofdstuk 2, 'De jaren tachtig: het naturalisme'). In Spaans-Amerika vond het positivisme veel weerklank binnen de gevestigde orde, maar de *modernistas* accepteerden deze exclusief empirische visie op de werkelijkheid niet, omdat zij het bovenzinnelijke en het mysterie buitensloot en het bestaan ervan zelfs ontkende. Het *modernismo* gaf hiermee als eerste stroming in de Spaans-Amerikaanse letterkunde uitdrukking aan de crisis in het moderne denken, een crisis die in de Westeuropese letterkundes al in de romantiek tot uitdrukking was gekomen. Het moderne denken zoals dat in Europa sinds de Verlichting (sommigen zeggen: sinds de Renaissance) gestalte had gekregen, verkondigde een onvoorwaardelijk geloof in de ratio, de wetenschap en de vooruitgang. Het verving de middeleeuwse onderworpenheid aan het absolute gezag van kerk en koning door het kritische bewustzijn van het individu. Tijdens de romantiek had deze kritische mentaliteit in West-Europa een wel heel bijzonder karakter gekregen: zij richtte zich nu ook op de ideeën van de Verlichting zelf – met name op het primaat van de empirie, de logica en de ratio – en was dus een kritiek op de kritiek. De twijfel en onzekerheid die zo ontstonden, luidden de crisis

van het moderne denken in, die in feite tot de dag van vandaag duurt. In Spaans-Amerika begon deze ontwikkeling pas met de kritiek van de *modernistas* op het positivisme. Vandaar dat Octavio Paz het *modernismo* de romantiek van Spaans-Amerika heeft genoemd.

De verhouding van Spaans-Amerika met de traditie van het moderne is hoogst problematisch. Zoals in het inleidende hoofdstuk al is aangestipt, heeft dit subcontinent een andere, 'onvolledige' ontwikkeling doorgemaakt. Typisch moderne fenomenen als industrialisatie, democratie, secularisatie, bourgeoisie en kapitalisme waren op de weerstand gestuit van de feodale oligarchieën, de caudillo's, de militairen en de kerk (die ondanks alle beperkende maatregelen nog steeds een machtsfactor van belang was). Maar in de laatste decennia van de vorige eeuw begonnen er scheuren te komen in de oude bolwerken. Dankzij buitenlands (vooral Engels en Amerikaans) kapitaal werd de infrastructuur sterk verbeterd (havens, spoorwegen), werd de mijnbouw geïntensiveerd en werden de plantages gemoderniseerd. De export groeide explosief. Er ontstond een zogenoemde exportbourgeoisie. Door de urbanisatie en de ontluikende industrialisatie kwam er bovendien een proletariaat van enige omvang, dat zich in de eerste decennia van deze eeuw organiseerde in vakbewegingen en in politieke partijen. Het socialisme, communisme en anarchisme deden hun intrede. In die tijd werd ook de studentenbeweging een maatschappelijke machtsfactor waarmee terdege rekening moest worden gehouden. In sommige landen (Argentinië, Uruguay) leidde de explosief gegroeide behoefte aan arbeidskrachten aan het eind van de vorige eeuw bovendien tot een massale instroom van immigranten, die er eveneens toe bijdroeg dat de sociale stratificatie van de samenleving ingrijpend veranderde.

De kritiek van de *modernistas* richtte zich in eerste instantie op de bourgeoisie en op haar rationele, pragmatische mentaliteit. Zij doorbraken hiermee een traditie in Spaans-Amerika. Als eerste groep schrijvers vereenzelvigden de *modernistas* zich niet met de gevestigde orde (het politieke c.q. religieuze gezag) maar beschouwden zij zich als buitenstaanders. Dankzij hun perifere positie beschikten de schrijvers over een tot dan toe ongekend grote artistieke vrijheid. Ook in dit opzicht zou je het *modernismo* de Spaans-Amerikaanse romantiek kunnen noemen: voor het eerst stonden Spaans-Amerikaanse schrijvers op de bres voor de soevereiniteit van de kunstenaar en zijn kunst. Schrijven was voor de *modernistas* geen bij- maar hoofdzaak, een mentaliteit die eveneens van invloed is geweest op de volwassenwording van de Spaans-Amerikaanse literatuur.

Omdat de *modernistas* soevereiniteit voor de kunst en vrijheid voor de kunstenaar eisten, een grote voorkeur aan de dag legden voor exotische thema's en complexe dichtvormen en streefden naar een zo groot mogelijk esthetisch effect,

zijn zij nogal eens beschuldigd van escapisme. Er zijn minstens drie argumenten die tegen dit verwijt kunnen worden ingebracht. In de eerste plaats getuigden de exotische thematiek en de verfijnde vorm van hun werk wel degelijk van een zeker engagement: hiermee drukten de *modernistas* hun rebellie uit tegen de prozaïsche visie op de werkelijkheid die naar hun idee toen de overhand had. In het verlengde hiervan ligt het tweede argument: de *modernistas* waren er niet zozeer op uit om te ontsnappen aan de werkelijkheid als wel om haar te transcenderen. En tenslotte: veel schrijvers hebben zich, zoals we straks zullen zien, wel degelijk intensief met de problemen van hun continent beziggehouden, niet alleen met woorden maar ook met daden.

Het *modernismo* werd dus geboren uit onvrede met de eigen tijd, die, zo vond men, werd bepaald door materialisme, utilitarisme, uniformiteit en een onvoorwaardelijk geloof in de (empirische) wetenschap. 'Ik veracht het leven en de tijd waarin ik geboren moest worden,' schrijft Rubén Darío (de belangrijkste dichter van het *modernismo*) in het voorwoord van *Prosas profanas* (Profane prosen, 1896). De *modernistas* braken een lans voor de andere, door het positivisme geneeerde kant van het menselijk bestaan: het spirituele, het bovenzinnelijke, het mysterie. Soms neigt hun werk zelfs naar het sacrale: als een soort priester voert de dichter zijn lezers een hogere werkelijkheid van harmonie en schoonheid binnen en interpreteert hij haar geheimen.

In deze poética is de invloed van het Franse symbolisme te herkennen (bloei-periode: 1880-1890), met name de opvattingen van Jean Moréas, de 'uitvinder' van deze stroming, die in 1886 schreef dat 'De symbolistische poëzie [ernaar] streeft om de Idee in een zintuiglijk waarneembare vorm gestalte te geven'. De materiële, zintuiglijk waarneembare werkelijkheid zou een afschaduwning zijn van de wereld van de Ideeën. Omdat deze twee werelden met elkaar correleren, kunnen de zintuiglijk waargenomen verschijnselen worden gezien als symbolen van een verheven, eeuwige, goddelijke wereld van schoonheid en harmonie. De dichter is de uitverkorene die deze symbolen interpreteert.

Het is zaak te bedenken dat deze op platonische leest geschoeide opvattingen meer horen bij Moréas (een mindere god onder de symbolisten) dan bij de grote symbolisten Mallarmé, Verlaine, Rimbaud en hun voorloper Baudelaire (van wie vooral Paul Verlaine veel weerklank vond in Spaans-Amerika). Deze dichters sloten weliswaar aan bij de romantische opvatting dat het de taak van de dichter was om de correlaties tussen de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid en de bovenzinnelijke werkelijkheid tot uitdrukking te brengen, maar twijfelden er tegelijkertijd aan of transcendentie van het aardse wel mogelijk was. Zij twijfelden dus aan het bestaan van een metafysische, 'goddelijke' wereld. In Spaans-Amerika zou

deze twijfel zich vooral openbaren in het *postmodernismo* (niet te verwarren met het postmodernisme), de tweede, introverte fase van het *modernismo*.

De tweede belangrijke Franse invloedssfeer is die van de Parnassiens (bloeiperiode: 1866-1876), met wie de *modernistas* de voorliefde voor de virtuoze vorm gemeen hebben. Een andere belangrijke inspiratiebron voor veel schrijvers was de Spaanse poëzietraditie, die zij ingrijpend vernieuwden.

'In mijn verzen vinden jullie prinsessen, koningen, keizerlijke voorwerpen, visioenen van verre of onmogelijke landen,' schrijft Rubén Darío in het al eerder genoemde voorwoord van *Prosas profanas*. De voorkeur voor exotische en fantastische thema's en motieven (en ook dit is een punt van overeenkomst met de romantiek) is dan ook een belangrijk kenmerk van het *modernismo* in zijn eerste, barokke, extraverte fase, die de laatste decennia van de vorige eeuw beslaat. Er werd, al dan niet via het filter van de Franse en Duitse romantiek, onder meer geput uit en verwezen naar de Griekse mythologie, de middeleeuwse legendeliteratuur, het Verre Oosten (Japan, China), het middeleeuwse Byzantium, het renaissance-Italijë en het Versailles van de achttiende eeuw (voor een aantal *modernistas* het summum van verfijning).

Het kosmopolitisme van de *modernistas* sluit naadloos aan bij dit exotisme: de schrijvers voelden zich niet zozeer burgers van Spaans-Amerika als wel wereldburgers. En dat waren zij ook daadwerkelijk in meer dan één geval. Zo woonde Darío zestien jaar lang in Europa (Parijs, Madrid en Barcelona) en schreef hij enkele gedichten in het Frans. Als derde belangrijke thema van het *modernismo* kan, tenslotte, de erotiek worden genoemd. De vrouw belichaamde de sensuele, 'fatale' en ideale schoonheid die het hart van de *modernistas* sneller deed kloppen, terwijl de liefdesdaad gold als een profane weg naar een hogere ervaringswereld.

Niet alleen in deze thema's maar ook in de grote aandacht voor de vorm openbaart zich het streven van de *modernistas* om een sublieme esthetische ervaring tot stand te brengen. Centraal staan, zoals gezegd, de zintuiglijke waarnemingen: er is veel aandacht voor hoe de dingen klinken, eruitzien, smaken, aanvoelen en ruiken. Om het scala van zintuiglijke ervaringen uit te breiden, wordt het procédé van de synesthesie toegepast, de versmelting van twee (of meer) zintuiglijke waarnemingen die op deze wijze tot een nieuwe gewaarwording worden getranscendeerd. Een voorbeeld is 'sol sonoro' (sonore zon), waarin het gezichtsvermogen en het gehoor met elkaar versmelten tot een nieuwe zintuiglijke ervaring.

Het belangrijkste formele kenmerk is de virtuoze muzikaliteit, die niet alleen in de poëzie van de *modernistas* is te proeven, maar ook in hun verhalen, hun romans en zelfs in hun beschouwend werk. Om deze muzikaliteit te bewerkstelligen bliezen zij niet alleen talrijke oude Spaanse versvormen nieuw leven in (vele

hiervan waren toentertijd in onbruik geraakt of verstard tot holle clichés) maar werkten zij deze ook om tot nieuwe vormen, terwijl zij Franse metrumpatronen in de Spaanstalige poëzie introduceerden.

Dat het *modernismo* streefde naar verfijning en elegantie in de vorm en zocht naar een nieuwe taal om een nieuwe schoonheid tot uitdrukking te brengen, is eveneens te zien in de frequentie en de inventiviteit waarmee het adjectief werd gebruikt, dat dank zij zijn grote flexibiliteit als geen andere woordsoort in staat is de 'gewone' taal nieuwe dimensies te geven. Dit effect werd ook bereikt door het gebruik van neologismen en van vreemde en archaïsche woorden. Onalledaags is ook de beeldspraak, die onder meer werd ontleend aan mythologische en legendarische figuren, exquise voorwerpen, materialen en geuren, en exotische flora en fauna.

De eerste *modernistas*

DE BELANGRIJKSTE *modernista* is al genoemd: de Nicaraguaan Rubén Darío (pseudoniem van Félix Rubén García Sarmiento, 1867-1916). Zijn bekendheid is voor een niet onbelangrijk deel te danken aan zijn grote reislust, zijn gevoel voor *public relations* en de niet geringe dunk die hij van zichzelf en van zijn werk had: volgens hem viel het *modernismo* zo ongeveer samen met zijn persoon en werk. Darío's assertieve karakter heeft zijn uitwerking niet gemist, want veel literatuurgeschiedenissen laten het beginpunt van het *modernismo* samenvallen met het jaar waarin Darío's eerste bundel werd gepubliceerd – *Azul* (Blauw, 1888) – en beschouwen zijn sterfjaar (1916) als het eindpunt van deze stroming. Hiermee wordt, met name wat het eerste punt betreft, de waarheid geweld aangedaan. Want ook al kan er geen twijfel over bestaan dat Darío de belangrijkste *modernista* is, hij was niet de eerste. Meer in overstemming met de feiten is het om als beginpunt van het *modernismo* de tweede helft van de jaren zeventig te nemen, toen de Cubaan José Martí zijn eerste artikelen en de Mexicaan Manuel Gutiérrez Nájera zijn eerste verhalen schreef.

José Martí (1853-1895), die dankzij zijn moedige strijd voor de Cubaanse onafhankelijkheid de vader des vaderlands van Cuba werd, liet zich inspireren door de grote schrijvers van de Spaanse Gouden Eeuw (Santa Teresa de Avila, Cervantes, Quevedo, Gracián), wier invloed hij harmonieus liet samenvloeien met die van de Parnassiers en de symbolisten. Bij deze verwerking bleven de Franse bronnen altijd ondergeschikt aan de Spaanse, wat met het oog op Martí's strijd tegen de Spaanse overheersing op Cuba opmerkelijk mag worden genoemd.

Hoewel ook Martí's werk een groot gevoel voor elegantie verraadt, maakt zijn

poëzie een veel minder bedachte indruk dan die van bijvoorbeeld Darío: het taalgebruik is helder, de vorm sober en transparant. Een welbewuste keuze, zoals hij in het gedicht 'Poética' schrijft. 'El verso mío' (Mijn poëzie), aldus Martí,

Puede, cual paje amable, ir por lujosas
Salas, de aroma vario y luces ricas,
Temblando enamorado en el cortejo
De una ilustre princesa [...].

[165]

*Kan, als een beminnelijke page, door weelderige
Zalen gaan vol verschillende geuren en prachtige lichten
En verliefd trillen wanneer ze een illustere prinses
Het hof maakt [...].*

Maar zijn poëzie geeft de voorkeur aan

[...] el silencio
Del verdadero amor, y la espesura
De la selva prolífica [...].

[165]

*[...] de stilte
Van de ware liefde, en aan het dichte,
vruchtbare oerwoud [...].*

In *Versos libres* (Vrije verzen, grotendeels geschreven in 1882 maar pas in 1913 gepubliceerd) is, zoals de titel al verraadt, de vorm ongebonden, waardoor het belangrijkste thema van deze bundel extra nadruk krijgt: vrijheid. De gedichten in *Versos sencillos* (Eenvoudige verzen, 1891), door velen als Martí's belangrijkste bundel beschouwd, zijn weer gebonden van vorm. De voornaamste thema's zijn de mens, het vaderland en de natuur. Een aantal strofen van het eerste gedicht uit deze bundel zou de tekst worden van een van de bekendste liedjes uit Spaans-Amerika: 'Guantanamera' ('Yo soy un hombre sincero/de donde crece la palma'; Ik ben een eenvoudige man/van waar de palmboom groeit), een overtuigend bewijs van het onopgesmukte en muzikale karakter van veel van Martí's poëzie. Maar dat

de auteur van *Versos sencillos* ook bloemrijk kon schrijven, laten zijn brieven, krantenartikelen en pamfletten zien, waarin het rijke vocabulair, het virtueuze gebruik van het adjectief, de weelderige metaforiek en de fraaie cadans opvallen. (Zie verder de paragrafen over de roman en het essay.)

De belangrijkste bijdrage van de Mexicaan Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) aan het *modernismo* zijn diens verhalen (*Cuentos frágiles*, 1883; Breekbare verhalen; *Cuentos de color de humo*, 1890; Rookkleurige verhalen). Een aantal hiervan speelt zich af in Londen en Parijs, plaatsen die Gutiérrez Nájera opmerkelijk genoeg niet uit eigen ervaring kende: hij was tijdens zijn korte leven nooit buiten de grenzen van Mexico geweest, waar hij zich een 'naar Amerikaanse bodem gedeporteerde Franse geest' voelde. Schrijvend over Londen en Parijs putte hij dus uit dezelfde bron als bij het schrijven over de imaginaire werelden die daarnaast in zijn werk voorkomen: zijn fantasie.

Gutiérrez Nájera was veel minder scrupuleus bij het verwerken van Franse invloeden dan Martí: in zijn werk zijn veel duidelijker de sporen van schrijvers als Catulle Mendès, François Coppée, Alfred de Musset en Théophile Gautier zichtbaar. Hoewel zijn gedichten melancholiek en pessimistische momenten kennen, worden ze nooit, net zo min als zijn verhalen, zwaarmoedig, laat staan zwartgallig. Dat is te danken aan de harmonieuze, verfijnde vorm waarin ze zijn geschreven, waaruit een groot geloof in de verlossende kracht van schoonheid spreekt.

De Cubaan Julián del Casal (1863-1893) neemt een aparte plaats in binnen de eerste generatie *modernistas*. Zijn gedichten vormen niet alleen vanwege hun decadente atmosfeer een fel contrast met die van zijn landgenoot Martí, maar ook omdat ze vrijwel nooit naar de Cubaanse werkelijkheid verwijzen. Het artificiële geluk (dat bij hem niet is gespeend van satanische en perverse trekken) was hem dierbaarder dan 'la vida verdadera' (het ware leven), zoals hij in 'La canción de la morfina' ('Het morfinelied') bekende. Dat maakt van hem een typische decadent.

Casals poética staat eveneens haaks op die van de Colombiaan José Asunción Silva (1865-1896), die afgaf op de 'decadencia rubendariaca/de la Princesa Verde y el Paje Abril/rubio y sutil' (de Rubendariaakse decadentie/van de Groene Prinses en de Page van April/blond en zo pril). Hij deed dit in het in 1894 onder pseudoniem gepubliceerde gedicht 'Sinfonía color de fresa en leche' (Ongerijpte aardbeikleurige symfonie), waarin hij zijn in venijn gedoopte pijlen niet zozeer afvuurde op Rubén Darío als wel op diens protserige imitators. Niet minder hartgrondig was zijn afkeer van het geloof in de wetenschap en de vooruitgang dat toen gemeengoed was in de bourgeoisie.

José Asunción Silva was geobsedeerd door de schaduwzijden van het leven: onmogelijke of ongelukkige liefdes, de dood. Hoogtepunt in zijn poëtisch oeuvre

is zijn derde 'Nocturno' (Nocturne, 1894), waarin hij het verdriet om de dood van zijn (zeer door hem geliefde) zuster Elvira met ingetogen dramatiek verwoordt. Net als in veel andere gedichten wisselt Silva hierin zeer korte en zeer lange verzen af, wat toen nog ongebruikelijk was. Vernieuwend was Silva ook omdat hij in één gedicht verschillende metra met elkaar combineerde.

Geplaagd door grote financiële problemen en buitengewoon aangeslagen door de dood van zijn zuster en door het verlies van een groot deel van zijn manuscripten tijdens een schipbreuk, beroofde Silva zich in 1896 – hij was begin dertig – van het leven. Dat deed hij niet zonder gevoel voor dramatiek: op het bed waarop hij werd gevonden, lag *Il trionfo della morte* van D'Annunzio.

Rubén Darío: van *modernismo* naar *postmodernismo*

HET WERK van Martí, Gutiérrez Nájera, Casal en Silva, die allemaal jong stierven, wordt tot de eerste periode van het *modernismo* gerekend, die tot ongeveer 1900 duurt. Het werk van Rubén Darío (1867-1916) strekte zich over beide periodes uit. Zijn poëzie kenmerkt zich door een enorme variëteit aan vormen. Er zijn niet minder dan zevenendertig verschillende metra en twaalf typen strofen (met honderdzesendertig varianten) vastgesteld. In meer dan de helft van zijn gedichten putte Darío uit de traditionele Spaanse metriek. De rest van zijn poëzie is geschreven in de nieuwe metra van het *modernismo*. Hierbij moet wel worden aangetekend dat veel van deze nieuwe metra al eerder door andere *modernistas* waren geïntroduceerd, dat Darío een aanzienlijk aantal nieuwe metra nooit heeft gebruikt en dat hij zich de vrijheid van het vrije vers nooit heeft gegund: al zijn poëzie is vormgebonden. Darío's vernieuwingsdrang kende dus zijn grenzen. Maar daarbinnen heeft hij een enorme geschakeerdheid en een ongeëvenaarde muzikaliteit tot stand weten te brengen. Zijn gedichten lijken geschreven te zijn met een even vanzelfsprekende als verbluffende virtuositeit.

Het belangrijkste nieuwe element in de poëzie van Darío is de omwerking van traditionele strofe-indelingen en metrum- en rijmpatronen tot nieuwe vormen, waarbij hij zich onder meer liet inspireren door de Parnassiërs en de symbolisten. Zo schreef hij niet alleen sonnetten van elflettergrepige versregels (de traditionele verslengte van het Spaanse sonnet), maar ook sonnetten met versregels die in lengte variëren van zes tot zeventien lettergrepen. Ook bij andere Spaanse dichtvormen (*décimas*, *octavas*, *sextetos*, *cuartetos*, *romances*) gebruikte hij andere dan de traditionele verslengten en nam hij bovendien de vrijheid om binnen één gedicht verschillende metra met elkaar te combineren. Volgens Octavio Paz is het

aan deze experimenten van Darío en zijn collega-*modernistas* te danken dat het Spaanse vers zijn oervorm weer terugkreeg: in plaats van het aantal lettergrepen, dat sinds de zestiende eeuw de versvorm had bepaald, werd nu het accent weer dominant.

Darío's eerste belangrijke boek is *Azul* (1888), dat dankzij de lovende woorden van de Spaanse schrijver Juan Valera onmiddellijk grote bekendheid kreeg en veel indruk maakte. In *Azul* staan niet alleen gedichten maar ook verhalen (die het grootste deel van de bundel beslaan). Qua vorm wijkt Darío's poëzie hier nog nauwelijks af van de traditie. Wel is de etherische sfeer van schoonheid en sensualiteit al helemaal *modernista*. Van de verhalen dient 'El rey burgués' hier genoemd te worden, een poëticaal sprookje over een bourgeois-koning aan wie een dichter wordt voorgeleid. In plaats van diens pleidooi voor Kunst met een hoofdletter serieus te nemen, geeft de koning de opdracht de dichter in zijn tuin te stationeren, waar hij een draaiorgeltje – symbool van de conformistische kunst – mag bedienen.

In *Prosas profanas* (1896) staat, in tegenstelling tot wat de titel doet vermoeden, alleen maar poëzie. De bundel vormt het hoogtepunt uit de eerste periode van Darío's oeuvre en bevat zijn meest vitalistische en virtuoze gedichten, die uitdrukking geven aan Darío's barokke, kosmopolitische streven naar een esthetisch ideaal dat de 'gewone' werkelijkheid transcendeert: de talloze verwijzingen naar aristocratische ambiances, luxevoorwerpen, de beeldhouwkunst, de schilderkunst, de muziek en de literatuur; de sensualiteit en de muzikaliteit; het uitbundige beroep op de zintuigen.

Opvallend is de religieuze beeldspraak, die al in de titel van de bundel is te vinden. 'Prosas' (prosen) zijn de hymnen die tijdens sommige hoogmissen na het Evangelie worden gezongen. De combinatie met 'profanas' (profaan) is kenmerkend voor de wijze waarop Darío de religieuze symboliek gebruikt: zij staat in dienst van het 'profane' genot dat zijn poëzie tot stand wil brengen. Zij voorziet dit genot van een metafysische dimensie en tilt het daarmee naar een hoger plan.

Een van deze profane prosen is het programmatische sonnet 'El Cisne' (De Zwaan):

EL CISNE

Fue en una hora divina para el género humano.
 El Cisne antes cantaba sólo para morir.
 Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
 fue en medio de una aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano oceano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

[89]

DE ZWAAN

*Het was een goddelijk moment voor de mensensoort.
De Zwaan zong vroeger slechts om heen te gaan.
Maar toen de klanken van Wagners Zwaan werden gehoord
was het een dageraad, het begin van een nieuw bestaan.*

*Verheven boven de stormen van de mensenoceaan
is de zang van de Zwaan te horen; zij overstemt
de hamerslagen van Thor, de oude Germaan,
en ook de hoorns voor 't zwaard van Argantyr bestemd.*

*O Zwaan! O heilige vogel! Werd in vroeger tijd
de witte Helena uit het blauwe ei bevrijd,
die schone majesteit van eeuwige duur,*

*onder jouw witte vleugels brengt de nieuwe Poëzie
in een gelukzaligheid van licht en harmonie
het ideaal tot leven: Helena, eeuwig, puur.*

De Zwaan ('sacro pájaro', heilige vogel) heeft de nieuwe Poëzie (met hoofdletter) op een 'goddelijk moment' zwanger gemaakt van een nieuwe Helena, de incarnatie van eeuwige, pure, ideale schoonheid. De parallel met de Griekse mythologie

wordt door de dichter zelf gelegd: Helena, symbool van schoonheid, is de dochter van Leda en Zeus, die zich als zwaan moest vermommen om de getrouwde Leda te kunnen verleiden tot de liefdesdaad. De zwaan is dus niet alleen een esthetisch, maar ook een erotisch symbool.

De zwanenzang kondigt niet de dood aan, maar nieuw leven. In de dageraad van deze wederopstanding van de schoonheid was 'el Cisne wagneriano' (Wagners Zwaan) al te horen, een verwijzing naar de middeleeuwse zwaanridder die Wagner halverwege de vorige eeuw nieuw leven had ingeblazen in zijn opera *Lohengrin*. Als symbool van barbaarsheid voert Darío de 'hamerslagen van Thor' en 'de hoorns voor 't zwaard van Argantyr bestemd' op, die het moeten afleggen tegen de fraaie klanken van de zwanenzang.

Darío heeft voor dit gedicht dus geput uit diverse exotische bronnen: de Griekse mythologie (Leda en de zwaan; Helena), de oud-Germaanse mythologie (Thor en Argantyr) en de middeleeuwse legendenliteratuur/de Duitse romantiek (*Lohengrin*).

In *Prosas profanas* staat ook 'Sonatina' (Sonatine), Darío's bekendste gedicht en zelfs een van de bekendste gedichten uit de moderne Spaanstalige poëzie. Het eerste vers ('La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?'/De prinses is bedroefd... wat scheelt de prinses toch?) een gevleugelde regel geworden. Het citaat wordt zelfs in de Spaanse roddelpers gebruikt bij foto's van prinses Diana die een traan wegpinkt.

Darío beschouwde 'Sonatina' als het meest ritmische en muzikale gedicht uit *Prosas profanas*. Toch is het thema, in weerwil van wat sommige critici beweren, niet ondergeschikt aan de vorm. Het interessante van 'Sonatina' is nu juist de spanning tussen de vorm en het 'verhaal' van het uit acht strofen bestaande gedicht. De eerste twee strofen voeren de lezer de aristocratische, sprookjesachtige wereld binnen van een jonge, aantrekkelijke prinses. Ondanks alle pracht en praal om haar heen is zij niet gelukkig. Waarom is niet duidelijk:

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro;
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

[25]

*De prinses is bedroefd... wat scheelt de prinses toch?
 Zuchten ontsnappen aan haar aardbeienmond,
 die niet meer licht, die geen kleur meer heeft.
 De prinses is bleek en zit op haar gouden stoel,
 de toetsen van haar sonore clavecimbel zwijgen;
 en in een glas hangt een vergeten bloem slap naar beneden.*

De prachtige cadans van het uit Spaanse, veertienlettergrepige alexandrijnen opgebouwde gedicht is in de eerste plaats te danken aan het consequent volgehouden metrum, dat nergens vervalst tot een dreun en nergens een geforceerde indruk maakt. De accenten vallen telkens op de derde, zesde, tiende en dertiende lettergreep: 'La prinCEsa está TRISte... ¿qué tenDRA la prinCEsa?' Maar ook de parallelismen (zoals in het eerste en derde vers van de eerste strofe) dragen bij aan de fraaie cadans van 'Sonatina', net als de buitengewoon grote klankrijkdom (de talrijke klinkers, het rijm).

Ook in andere opzichten is het gedicht buitengewoon doordacht opgebouwd: elk strofenpaar vormt een thematische eenheid, het woordgebruik is onalledaags (neologismen; archaïsmen; vreemde woorden), wat eveneens voor een aantal adjectief-constructies geldt. Het bijzondere is nu dat het gedicht ondanks deze geconstrueerdheid buitengewoon helder, licht en natuurlijk van toon is.

In zijn vorm bereikt 'Sonatina' dus zonder enige twijfel het esthetische ideaal van de *modernistas*. Ook de wereld van pracht en luxe waarin de prinses leeft, lijkt hieraan de voldoen. Waarom is zij dan toch niet gelukkig? In de loop van het gedicht wordt het vermoeden geuit dat zij verlangt naar een prins of een koning. Naar een man dus.

Aan het slot van 'Sonatina' wordt de komst van 'el feliz caballero que te adora sin verte' (de gelukkige ridder die je aanbidt zonder je te zien) aangekondigd. Misschien betekent dit het einde van het verdriet van de prinses. Maar dit laat onverlet dat het profane, esthetische levensgevoel dat Darío in *Prosas profanas* verkondigt en gestalte geeft, in dit lichte, heldere, sprookjesachtige gedicht niet wordt vertaald in een naïeve staat van gelukzaligheid. Hoe groot Darío's esthetische euforie ook mag zijn, zelden is zij gespeend van twijfel over de bereikbaarheid van het ideaal.

Het pregnantst komt deze scepsis tot uitdrukking in het slotgedicht van *Prosas profanas*, dat begint met het voor zichzelf sprekende vers 'Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo' (Ik streef naar een vorm die mijn stijl niet kan vinden). Niet minder geladen is de laatste versregel van het gedicht (en dus ook van de bundel), waarin de zwaan niet wordt opgevoerd als symbool van gratie,

schoonheid en harmonie waarmee de dichter zich graag identificeert, maar hem confronteert met zijn machteloosheid tegenover het mysterie van het bestaan en met de onbereikbaarheid van het schoonheidsideaal: 'y el cuello del gran cisne blanco que me interroga' (en de hals van de grote, witte zwaan die mij ondervraagt).

Toch domineert in *Prosas profanas* de uitbundige schoonheidsbeleving en treden scepsis en ontgoocheling pas werkelijk op de voorgrond in *Cantos de vida y esperanza* (Zangen van leven en hoop, 1905), het hoogtepunt van Darío's tweede periode, die samenvalt met de bloeitijd van het zogenoemde *postmodernismo*. Onder deze weinig gelukkige term – er is immers geen sprake van een nieuwe stroming, maar van een nieuwe fase van het *modernismo* – worden de schrijvers gegroepeerd die kritiek hebben op het exuberante estheticisme van de eerste generatie *modernistas*. Ook zij voelden zich ontworteld en onthecht, maar wilden hieraan op een minder uitbundige, minder artificiële en minder retorische wijze gestalte geven:

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda...

[55]

*Vlucht van elke vorm en elke taal
die niet harmoniëren met het verborgen ritme
van het diepe leven...*

Deze raadgeving staat in het beroemde sonnet 'Tuércele el cuello al cisne' (Draai de zwaan de nek om), afkomstig uit *Los senderos ocultos* (De verborgen paden, 1911) van Enrique González Martínez (1871-1952). In dit gedicht valt deze Mexicaanse schrijver niet zozeer Darío aan als wel de decadente, retorische uitwassen van diens imitators. Tegenover de oppervlakkige, gratuite schoonheid van de zwaan die niet in staat is 'el alma de las cosas' (de ziel van de dingen) te voelen stelt González Martínez de wijsheid van de oehoe, die op de Olympus de schoot van Pallas Athene (de godin van de wijsheid en beschermvrouw van de kunsten, wetenschappen en ambachten) verlaat om, zo mag vermoed worden, af te dalen naar de mensenwereld. De oehoe mist weliswaar de bevalligheid van de zwaan, maar weet tenminste 'het mysterieuze boek van de nachtelijke stilte' te interpreteren. Het mysterie van het leven dus. (Overigens onderstrepen de verwijzing naar

de Griekse mythologie en de uiterst verzorgde vorm van het gedicht dat er veeleer sprake is van een verschuiving dan van een breuk.)

Het *postmodernismo* is, om een vergelijking met de Spaanse Generatie van '27 te trekken, een fase van *rehumanización* (hermenselijking). De exuberante verbale hoogstandjes vol exotische parafernalia en het kosmopolitische schoonheidsideaal maken nu plaats voor een minder uitbundige en meer introverte poëzie en voor een 'esthetica van het kleine, het nabije, het alledaagse', zoals Octavio Paz het uitdrukte. Er is nu meer aandacht voor de eigen, Amerikaanse werkelijkheid en voor de 'gewone' dingen van het leven. Dit weerspiegelt zich ook in het taalgebruik, de beeldspraak en de versvormen, die soberder en somberder worden. De blik wordt naar binnen gekeerd: de dichter analyseert zichzelf en het continent waarvan hij deel uitmaakt.

Hoewel *Cantos de vida y esperanza* – dat zes jaar eerder dan 'Tuércele el cuello al cisne' werd gepubliceerd! – zonder enige twijfel tot de tweede fase van het *modernismo* behoort, staan er gedichten in die met hun uitbundige weelderigheid niet misstaan zouden hebben in *Prosas profanas*. In een van de eerste regels van zijn voorwoord geeft Darío zelf ook al te kennen dat hij zijn eerdere poëtica allerm minst heeft afgezworen: 'Mijn respect voor de aristocratie van het denken, voor de adel van de Kunst is nog steeds even groot.'

In dit nog immer strenge, veeleisende intellectuele en artistieke kader plaatst Darío de nieuwe elementen van zijn poëzie. De belangrijkste twee hiervan zijn zijn existentiële scepsis en zijn politieke engagement met de Spaanstalige wereld. Om met het laatste te beginnen: de toenemende invloed en macht van de Verenigde Staten maakten hem ervan bewust dat er in Amerika twee beschavingen tegenover elkaar staan: de protestantse, op de toekomst gerichte cultuur van de Noord-Amerikanen en het katholieke en diep in het Griekse en Indiaanse verleden gewortelde Spaans-Amerika. Voor dit laatste Amerika breekt Darío een lans in onder meer 'A Roosevelt' ('Aan Roosevelt'), dat als volgt eindigt:

Tened cuidado. ¡Vive la América española!
 Hay mil cachorros sueltos del León Español.
 Se necesitaría, Roosevelt, ser Dios mismo,
 el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
 para poder tenernos en vuestras férreas garras.

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

[50]

*Wees op jullie hoede. Het Spaanse Amerika leeft!
 Er lopen duizend welpen van de Spaanse Leeuw rond.
 Men zou, Roosevelt, God zelf moeten zijn,
 de vreselijke Karabinier en de sterke Jager,
 om ons in jullie ijzeren klauwen te krijgen.*

En ook al hebben jullie alles, er ontbreekt één ding: God!

Darío bestrijdt niet het land en de bevolking van de Verenigde Staten – die hij in meer dan één opzicht bewonderde – maar de dreiging die het land in toenemende mate vormde voor het ‘andere’, Spaanse deel van Amerika. En ook voor Spanje, dat in 1898 de oorlog tegen de Verenigde Staten had verloren en zo zijn laatste koloniën in Amerika (Cuba en Puerto Rico) was kwijtgeraakt.

De ondergeschikte positie ten opzichte van de Verenigde Staten – die bijvoorbeeld ook bleek uit de bemoeienissen van dit land met de afscheiding van Panama van Colombia en de aanleg van het Panamakanaal (begonnen in 1904) – bracht Spaans-Amerika weer dicht bij Spanje: ze hadden meer met elkaar gemeen dan de Spaans-Amerikanen sinds het uitroepen van de onafhankelijkheid hadden willen geloven. Een van de belangrijkste thema’s van *Cantos de vida y esperanza* is deze *hispanidad*: de verwantschap tussen Spaans-Amerika en Spanje en de toekomst van de Spaanstalige wereld, waarover Darío in het algemeen optimistisch is (soms op het pamflettistische af), al zijn er ook momenten van scepsis.

De diepste momenten van ontgoocheling – die tot de indrukwekkendste van de bundel behoren – zijn niet te vinden in de gedichten over de *hispanidad*, maar in die over het menselijk tekort. Darío twijfelt nu diep aan de mogelijkheid om via de kunst de ‘gewone’ wereld te transcenderen. De dichter voelt zich uit zijn *moder-nista*-paradijs verdreven en is zich bewust geworden van de vergankelijkheid van het leven, van de sterfelijkheid van de mens en van zijn onwetendheid. Nergens wordt deze ontgoocheling zo indrukwekkend en zo direct tot uitdrukking gebracht als in ‘Lo fatal’, het laatste gedicht van *Cantos de vida y esperanza*:

LO FATAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
 y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
 pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

[148]

HET NOODLOTTIGE

*Gelukkig is de boom, want hij voelt nauw'lijks pijn,
en nog meer de harde steen, die geen gevoelens heeft,
want geen groter pijn dan de pijn van het zijn,
en geen groter smart dan weten dat je leeft.*

*Zijn, en niets weten, en leven zonder vaste lijn,
en de vrees geweest te zijn en de angst nog te gaan...
en de zekere gruwel morgen dood te zijn,
en lijden aan het leven en aan de duisternis en aan*

*wat we niet kennen en nauwelijks bevroeden,
en het vlees dat verleidt met zijn trossen vol dauw,
en het graf dat ons wacht met zijn takken vol rouw,
en niet weten waarheen wij ons spoeden
noch onze herkomst te vermoeden!*

Hier zijn de fingevoelige zintuigen van de mens geen bronnen van genot en geen vleugels die hem naar een hogere wereld voeren, maar een straf: ze maken de mens bewust van zijn sterfelijkheid en onwetendheid. Deze omslag weerspiegelt zich in de vorm van het gedicht: er staan nauwelijks metaforen in, elk spoor van exotisme ontbreekt, het adjectiefgebruik is weinig opvallend, de toon somber en ingetogen. Toch heeft Darío ook in dit op het eerste gezicht zo sobere gedicht buitengewoon veel aandacht aan de vorm besteed. Er is in 'Lo fatal' een keur aan procédés

verwerkt, zoals eindrijm, anaforen, alliteratie, parallellismen (zie bijvoorbeeld het tweede en derde vers van de laatste strofe, die qua vorm heel veel op elkaar lijken maar qua betekenis elkaars tegenpolen vormen). Maar ze vallen nauwelijks op, omdat Darío ze ondergeschikt heeft gemaakt aan zijn onderwerp. In 'Lo fatal' is het esthetisch effect veel minder belangrijk dan de existentiële vertwijfeling waaraan het gedicht zonder omwegen uitdrukking geeft.

De *postmodernismo*-generatie

VAN DE nieuwe dichters van de *postmodernismo*-generatie zijn de Mexicaan Amado Nervo en de Argentijn Leopoldo Lugones de belangrijkste. Amado Nervo (1870-1919) was betrokken bij de twee epoques makende tijdschriften uit deze periode, die respectievelijk bij de eerste en de tweede fase van het *modernismo* horen: *Revista Azul* (1894-1896) en *Revista Moderna* (1898-1911). Oprichter van het laatste tijdschrift is Nervo, die van het eerstgenoemde Manuel Gutiérrez Nájera, Nervo's leermeester.

Nervo's poëzie kenmerkt zich door haar religieuze karakter. Zijn er aanvankelijk nog sporen van de eerste fase van het *modernismo* aan te wijzen (zoals de decadente, 'profane' ontmoeting van het sacrale en het erotische in een aantal gedichten), na 1909 vergeestelijkt zijn poëzie zich zo sterk dat hij zou uitgroeien tot 'de meest filosofische, de meest metafysische van de *modernismo*-dichters', zoals hij wel eens is genoemd. Naast de liefde wordt de dood een belangrijk thema. Nervo ziet de dood niet als tegenpool van het leven, maar als het verlengde ervan, met name na het overlijden van zijn vrouw, dat hem inspireerde tot het schrijven van *La amada inmóvil* (De roerloze geliefde, geschreven omstreeks 1912, maar pas in 1920 gepubliceerd).

Nervo ontwikkelde zich steeds meer tot een introspectief dichter, die uitsluitend over het wezen der dingen wilde schrijven. De titel van een van zijn bundels is symbolisch voor Nervo's poëtica in deze volwassen fase van zijn dichterschap: *Serenidad* (Sereniteit, 1914), die niet gespeend is van pantheïstische en boeddhistische elementen. Nervo wilde poëzie zonder enige retoriek schrijven, een poëzie 'zonder literatuur'.

Het werk van Leopoldo Lugones (1874-1938), die net als Nervo nauwe contacten onderhield met Darío, behoort tot het rijkst geschakeerde dat het *modernismo* heeft voortgebracht. Lugones' poëzie getuigt van een vitale experimenteerdrang, die hem tot een van de belangrijkste Argentijnse dichters van deze eeuw zou maken. *Los crepúsculos del jardín* (De schemeringen van de tuin, 1905) staat nog met één been in de eerste, esthetiserende fase van het *modernismo*, maar

anderzijds hoort deze bundel vanwege de aandacht voor de 'gewone', nabije werkelijkheid ook bij het *postmodernismo*.

Het onbetwiste hoogtepunt uit Lugones' oeuvre is *Lunario sentimental* (Kalender van het gevoel, 1909), een potpourri van dicht- en prozavormen, waarvan de wilde, grillige en (destijds) ongehoorde metaforiek vooruitwijst naar de avant-gardestromingen die zo'n tien jaar later een radicale omwenteling teweeg zouden brengen in de Spaans-Amerikaanse poëzie. Anderzijds laat de gebonden vorm van Lugones' poëzie (rijm, metrum) zien dat hij de weg naar de avant-garde nog niet helemaal had afgelegd.

Hierna ontwikkelde Lugones, die aanvankelijk een fervent socialist was, zich tot een nationalistisch, ultraconservatief schrijver. Als gevolg hiervan manoeuvreerde hij zich steeds meer in een isolement. In 1938 pleegde hij zelfmoord in een klein hotel op een van de talloze eilandjes in de prachtige Tigre-delta bij Buenos Aires. De kamer waar hij zijn wanhoopsdaad ten uitvoer bracht, wordt nog steeds als een mini-museum gekoesterd door de bejaarde eigenaressen van het huiselijke, nog maar nauwelijks bezochte hotel.

De roman

HOEWEL DE roman in het *modernismo* veel minder belangrijk is dan de poëzie, mag dit genre hier niet onbesproken blijven, al was het alleen maar vanwege de bijzondere wijze waarop het de plaats van de kunstenaar en de intellectueel in de samenleving heeft verbeeld. Net als in de poëzie staan in de roman het verlangen en het streven naar een hogere bestemming centraal, zowel in het privéleven (de liefde) als in het openbare leven (dienstbaarheid aan de samenleving). Opvallend is, zoals straks aan de hand van een aantal voorbeelden zal worden toegelicht, dat dit ideaal vrijwel altijd op tragische wijze stukloopt op een onherroepelijke speling van het lot. De hoofdpersonen van de romans onderscheiden zich door hun esthetische (hyper)sensibiliteit. In het verlengde van hun verfijnde levensgevoel ligt de minachting voor de materialistische, positivistische visie op het leven, toentertijd dominant in het realistische en naturalistische proza.

Veel *modernista*-personages kunnen worden beschouwd als alter ego's van hun auteurs en zelfs als symbolen van de Spaans-Amerikaanse intellectueel omstreeks de eeuwwisseling. De onvrede met de werkelijkheid waarin ze leven vertaalt zich niet alleen in hun idealisme en estheticisme, maar ook in hun neiging te filosoferen over het maatschappelijk leven, de politiek, de moraal, de wetenschap, de kunst.

De eerste *modernista*-roman is *Lucía Jerez* (Lucía Jerez) van José Martí, in 1885 voor het eerst in afleveringen in het tijdschrift *El Latino-Americano* verschenen onder de titel *Amistad funesta* (Fatale vriendschap). Martí schreef deze korte roman in opdracht en trok er niet meer dan zeven dagen voor uit. De vrouw naar wie de titel verwijst, is de aanstaande bruid van haar neef Juan Jerez. De huwelijksplannen vallen echter in het water wanneer Lucía een vrouw vermoordt in wie zij (ten onrechte) een rivale vermoedt. Interessanter dan deze melodramatische plot zijn de filosofische en morele overpeinzingen van advocaat Juan Jerez, de eigenlijke hoofdpersoon van de roman en symbool van de onrijpe intellectueel, wiens dadendrang in de kiem wordt gesmoord door zijn 'weke', vrouwelijke omgeving.

José Asunción Silva, die we net als Martí al als dichter zijn tegenkomen, schreef *De sobremesa* (Natafelend), dat pas in 1925 – bijna drie decennia na de dood van de schrijver – voor het eerst werd gepubliceerd. De hoofdpersoon, José Fernández (meer dan eens vergeleken met Des Esseintes, de hoofdpersoon van Huysmans' *À rebours*, 1884), is een typische *modernista*-held van het fin de siècle: omringd door exotische voorwerpen, kunstzinnig, ontwikkeld, overgevoelig, bereisd, ervaren in de liefde. Hij is bezeten van de ambitie een kunstwerk te schrijven dat uitdrukking geeft aan het onuitsprekelijke en onbegrijpelijke.

Fernández' maatschappelijke (en, in symbolische zin, intellectuele) impotentie blijkt niet alleen uit de grilligheid van zijn ondernemingen, maar ook uit zijn onmogelijke liefde voor Helena, het 'fatale' element in zijn leven. Een kortstondige ontmoeting met deze prerafaëlitische verschijning in Genève was voldoende voor hem om een obsessieve zoektocht naar haar te ondernemen, die hem uiteindelijk oog in oog met haar graf in London zal doen staan. Maar ook al is Helena dood, José Fernández blijft zijn liefde voor haar koesteren, daarmee suggererend dat de verbeelding een belangrijker plaats in zijn leven inneemt dan de werkelijkheid.

De bekendste roman van het *modernismo* is *La gloria de don Ramiro* (*De roem van don Ramiro*, 1908) van de Argentijn Enrique Larreta (1875-1961). Het verhaal is opmerkelijk genoeg in Spanje gesitueerd: de gebeurtenissen spelen zich af in de tijd van Filips II. De auteur heeft, getuige zijn uitvoerige documentatie, gestreefd naar een hoge mate van historische getrouwheid. *La gloria de don Ramiro* is daarom ontegenzeggelijk een historische roman. Maar de roman kan ook als een allegorie worden opgevat: hoe goed de hoofdpersoon ook past in het historische decor dat Larreta om hem heen heeft gebouwd, Don Ramiro is ook een tijdgenoot van de schrijver. Een *modernista*-personage dus: sensitief, idealistisch maar gedwarsboomd door een fatale omstandigheid. Dat is in zijn geval zijn afkomst, die lange tijd voor hem verborgen is gehouden: hij is de onechte zoon van een christin en een *morisco* (een tot christen bekeerde moslim) en dus niet 'zuiver van

bloed' (vergelijk de rassenproblematiek in Spaans-Amerika!). Zich er nog niet van bewust dat er Moors bloed door zijn aderen stroomt, wordt hij verliefd op Aixa, een *morisca*, die hij later op de brandstapel zal zien sterven. Niet minder onmogelijk is zijn liefde voor Beatriz: wanneer bekend is dat Ramiro's vader een *morisco* is, weigert Beatriz' vader toestemming voor het huwelijk te geven.

Na een aantal omzwervingen (waarbij hij zijn vader voor het eerst ontmoet) vertrekt Ramiro naar Amerika. Daar neemt zijn leven een curieuze wending. Hij wordt lid van een misdadigersbende, maar na een ontmoeting met de vrouw die later de patrones van Peru zou worden (Santa Rosa de Lima) betert hij zijn leven en stelt zichzelf in dienst van de barmhartigheid. In tegenstelling tot Juan Jerez en José Fernández vindt don Ramiro dus wél een verheven bestemming, wat zou kunnen worden opgevat als een verandering van inzicht in de rol en de mogelijkheden van de intellectueel, die niet langer wordt verlamd door de omstandigheden en die niet wegvucht in imaginaire werkelijkheden, maar zich met zijn idealistische dadendrang nu inzet voor zijn naasten.

Het essay

HET MEEST tastbare bewijs dat het *modernismo* niet kan worden afgedaan als een escapistische, uitsluitend naar *l'art pour l'art* strevende stroming is de belangrijke essayistiek die het heeft voortgebracht. Het belangrijkste thema – niet alleen in de tweede, 'geëngageerde' fase van het *postmodernismo*, maar ook al in de eerste, 'esthetische' fase – is de identiteitskwestie van Spaans-Amerika. Wederom moet José Martí genoemd worden, die in zijn korte leven ook veel beschouwend werk heeft geschreven. Een groot deel hiervan is van korte adem: politieke documenten, brieven, voorwoorden, lezingen, krantenstukken. Het is moeilijk om precies vast te stellen wat hiervan als essay kan worden beschouwd en wat niet, maar er bestaat geen enkele twijfel over wat het meest invloedrijke stuk is: 'Nuestra América' (Ons Amerika, 1891), waarin Martí een vlammend, met veel beeldspraak gelardeerd pleidooi houdt voor een sterk, verenigd Spaans-Amerika dat trots is op zijn *mestizaje* (rassenvermenging) en zich hiermee een strijd bare nakomeling van Simón Bolívar betoont. Om dit ideaal van een verenigd Spaans-Amerika te realiseren is het noodzakelijk dat de Spaans-Amerikaanse landen hun isolement doorbreken en elkaar beter leren kennen. Ook dienen zij de blik niet langer op Europa te richten, maar hem naar het eigen continent te verplaatsen, met name naar de tot dan toe vrijwel genegeerde bevolkingsgroepen: de Indianen, de negers, de boeren. Martí zet zich af tegen de door de Argentijnse schrijver Domingo Faustino Sarmiento in *Civilización y barbarie* (Beschaving en barbarij, 1845; zie ook hoofdstuk 11,

‘Beschaving versus barbarij’) verkondigde tegenstelling tussen beschaving (Europa; blank; stad) en barbarij (inheems; platteland) en stelt hier een andere tweedeling voor in de plaats: die tussen de ‘falsa erudición’ (namaakeruditie) van de kamergeleerden en de ‘naturaleza’ (natuur), waarmee Martí de Spaans-Amerikaanse werkelijkheid bedoelde. Hiervoor is steeds meer aandacht, ook in de literatuur:

Directe bestudering van de Natuur brengt natuurlijke staatslieden voort. Zij lezen om toe te passen, maar niet om te kopiëren. De economen bestuderen de problemen in hun oorsprong. De redenaars beginnen sober te worden. De toneelschrijvers voeren de inheemse karakters ten tonele. De academies bespreken levensvatbare thema's. De poëzie knipt haar lange Zorrilla-haren af [...]. Het proza, flonkerend en gezuiverd, zit boordevol ideeën. De bestuurders in de Indianenrepublieken leren Indiaans. [91]*

* José Zorrilla (1817-1893): schrijver van het toneelstuk *Don Juan Tenorio* (1844), het beroemdste werk uit de Spaanse romantiek.

De grootste bedreiging voor ‘Ons Amerika’ vormen volgens Martí de Verenigde Staten, wier minachting voor het Spaanssprekende deel van Amerika en wier imperialisme hij hekelt. Maar ook op dit punt toont Martí zich optimistisch: wanneer de Verenigde Staten hun burenen goed zullen leren kennen, zal hun hebzucht afnemen.

Hoe kritisch Martí zich ook opstelde ten aanzien van zijn noorderburen, toch zag hij de Verenigde Staten niet alleen als vijand maar ook als broer. In dit opzicht lijkt hij op de Uruguayaan José Enrique Rodó (1871-1917), die in een ander opzicht hemelsbreed van hem verschilde: in tegenstelling tot Martí oriënteerde Rodó zich wél in de eerste plaats op Europa, zoals niet alleen blijkt uit de bronnen waaruit hij putte maar ook uit zijn gebrek aan belangstelling voor de niet-Europese elementen van de Spaans-Amerikaanse cultuur. Een verklaring van dit markante verschil is dat Martí afkomstig is uit een gebied waar op grote schaal rassenvermenging heeft plaatsgevonden (Cuba, de Cariben) terwijl Rodó uit een gebied komt dat voor het overgrote deel blank is en veel meer op Europa is georiënteerd (de landen rond de Río de la Plata).

Rodó is de auteur van *Ariel* (1900), dat in de eerste decennia van deze eeuw een uiterst invloedrijk boek zou worden. Het is gegoten in de vorm van een monoloog van een oude leermeester (Próspero) die afscheid neemt van zijn jonge discipelen en hun een wijze les wil meegeven. Próspero stelt twee symbolische figuren tegenover elkaar, die net als hijzelf zijn ontleend aan Shakespeares *The Tempest* (of

liever gezegd aan een Franse bewerking hiervan, *Caliban, Suite de Tempête* [1878] van Ernest Renan): Ariel (symbool van vrijheid, idealisme en, meer in het algemeen, al het schone en verhevende) en Calibán (symbool van het lage in de mens: egoïsme, materialisme).

Hoewel Rodó, net als Martí, kritiek heeft op de Verenigde Staten, identificeert hij de Verenigde Staten niet met Calibán, zoals ten onrechte vaak wordt beweerd (onder meer door veel van zijn navolgers, aanhangers van het zogenoemde *arielelismo*). Rodó's houding ten opzichte van de Verenigde Staten is tweeslachtig: 'Aunque no les amo, les admiro' (Hoewel ik niet van hen houd, bewonder ik hen), zo schrijft hij in *Ariel*. Aan de ene kant verafschuwt hij hun utilitarisme en materialisme: alles wat zij doen, staat in dienst van de (materiële) welvaart. Voor geestelijke, morele en esthetische waarden (idealisme, onbaatzuchtigheid, schoonheid) – essentieel voor de Latijnse volkeren, aldus Rodó – is geen plaats in hun cultuur. Maar anderzijds bewondert Rodó de wilskracht, het lef, de democratie, de ijver en de originaliteit van de Noord Amerikanen. Hij zet zich dan ook niet, zoals vaak wordt gedacht, af tegen de Verenigde Staten en steekt evenmin onvoorwaardelijk de loftrumpet over zijn eigen continent, maar bepleit een symbiose van het materiële en het geestelijke, van idealisme en werkelijkheidszin, van rede en instinct.

Zoals al is af te leiden uit deze parafrase, concentreert Rodó zich niet op concrete sociale, economische en politieke problemen, maar blijft hij steken in nogal vage, geïdealiseerde abstracties. Dit weerspiegelt zich ook in zijn stijl, die niet scherp en zakelijk is, maar omslachtig en bloemrijk. Dit heeft de grote emancipatoire betekenis van *Ariel* niet in de weg gestaan: net als Martí gaf Rodó de Spaans-Amerikanen een gevoel van eigenwaarde. Hun teksten, hoe utopisch ook, konden als retorische wapens worden ingezet in de strijd voor een eigen identiteit.

Tot besluit

DE REVOLUTIONAIRE betekenis die het *modernismo* destijds had is nu, zo'n honderd jaar nadien, voor velen waarschijnlijk moeilijk na te voelen. De voornaamste hindernis is niet dat veel ideeën die destijds opzien baarden, dat nu niet meer doen of zelfs een naïeve, oppervlakkige indruk maken, al speelt dit natuurlijk wel een rol. De belangrijkste factor is het feit dat de vorm zijn vernieuwende kracht in de tussentijd grotendeels heeft verloren. Niet alleen omdat veel van de door de *modernistas* geïntroduceerde vernieuwingen in de poëzie inmiddels gemeengoed zijn geworden, maar ook omdat zij bleek afsteken bij de radicale

vernieuwingen die de historische avant-garde en het modernisme in de volgende decennia zouden introduceren (zie de volgende hoofdstukken).

Desondanks kan het belang van het *modernismo* voor de Spaans-Amerikaanse literatuur moeilijk worden overschat. In deze stroming staat, voor het eerst in Spaans-Amerika, de kritiek op het moderne (onder meer vertegenwoordigd door het positivisme, de bourgeoisie, het naturalisme, de Verenigde Staten) centraal. Als eerste onderkende het *modernismo* de problematische plaats en identiteit van Spaans-Amerika in de moderne wereld. Het *modernismo* is dan ook de stroming waarmee de Spaans-Amerikaanse literatuur haar intrede deed in de moderne literatuur en die de basis heeft gelegd voor de verrassende bloei die zij in de twintigste eeuw zou doormaken. Niet onbelangrijk is, tot slot, dat het *modernismo* onbevreesd de deuren openzette voor invloeden vanuit het buitenland (de romantiek, de Parnassiens, het symbolisme, het fin-de-siècle-decadentisme) en deze op eigenzinnige wijze annexeerde. Ook dit was een teken van zijn volwassenheid.

Chronologie

- 1882 José Martí schrijft *Versos libres* (postuum gepubliceerd in 1913)
- 1883 Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos frágiles*
- 1885 José Martí publiceert de roman *Amistad funesta* in het tijdschrift *El Latino-Americano*. Later verandert hij de titel in *Lucía Jerez*
- 1888 Rubén Darío, *Azul*
- 1898 Korte oorlog tussen Spanje en de Verenigde Staten. Als gevolg hiervan verliest Spanje zijn laatste koloniën in Amerika, Cuba en Puerto Rico, die onafhankelijk worden
- 1890 Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos de color de humo*
- 1891 José Martí, *Versos sencillos*
- 1892 José Martí, 'Nuestra América'
- 1894 José Asunción Silva, 'Nocturno'; 'Sinfonía color de fresa en leche'
- 1896 Rubén Darío, *Prosas profanas* — José Asunción Silva berooft zich van het leven
- 1900 José Enrique Rodó, *Ariel*
- 1904 Er wordt begonnen met de aanleg van het Panamakanaal
- 1905 Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza* — Leopoldo Lugones, *Los crepúsculos del jardín*
- 1908 Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro*
- 1909 Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*
- 1911 Enrique González Martínez, *Los senderos ocultos*
- 1912 Amado Nervo schrijft *La amada inmóvil* (postuum gepubliceerd in 1920)
- 1913 Amado Nervo, *Serenidad*
- 1916 Rubén Darío overlijdt.
- 1925 *De sobremesa* van José Asunción Silva gepubliceerd (bijna dertig jaar na diens dood)

De historische avant-garde (1914-1930)



Het *modernismo* voorbij

IN DE jaren tien ontstaan er in reactie op het *modernismo* twee heel verschillende tendensen. Enerzijds is er het *criollismo* (ook wel *nativismo*, *regionalismo* of *mundonovismo* genoemd), dat zich vooral in het proza heeft gemanifesteerd. Het stelde zich als doel het specifiek eigene van de verschillende Spaans-Amerikaanse landen voor het voetlicht te brengen en kan, ook vanwege de traditionele wijze waarop het dit doel probeerde te verwezenlijken, als een uitloper van het negentiende-eeuwse realisme worden gezien. Uitgesproken anti-realistisch zijn daarentegen de avant-gardebewegingen die in dezelfde periode op luidruchtige wijze van zich deden spreken. Zij wilden radicaal breken met de tot dan toe geldende literatuuropvattingen. Daarvoor in de plaats moest een *arte nuevo* (nieuwe kunst) komen of, zoals men het in Spaans-Amerika uitdrukte, een *nueva sensibilidad* (nieuwe sensibeleit). Vanwege dit essentiële verschil zullen de avant-garde en het *criollismo* in aparte hoofdstukken worden besproken.

De kritiek op de *modernistas* richtte zich in de eerste plaats op hun ideaal van sublieme schoonheid, op de bloemrijke, maniëristische taal waarin zij dit ideaal gestalte gaven en, meer in het algemeen, op de precieuze pompeusheid van hun werk. Jorge Luis Borges formuleerde het in 1921 aan het begin van zijn geruchtmakende ultraïstisch manifest op gespierde wijze:

*Alvorens de ideeën van de allernieuwste esthetica toe te lichten,
dienen de voortbrengels van het vigerende rubenianisme en anekdotisme
ontleed te worden, waar wij, de ultraïstische dichters, [...] korte
metten mee willen maken.*

Hoe fel de schrijvers van de *arte nuevo* zich in hun manifesten en toespraken ook afzetten tegen het *modernismo*, in de praktijk waren de verschillen minder groot

dan zij zelf meenden. Een punt van overeenkomst is bijvoorbeeld dat ook zij zich, net als de *modernistas* en de *postmodernistas*, afzetten tegen de normen en waarden van de bourgeoisie. Met de *postmodernistas* deelden zij bovendien hun bezorgheid over de fragiele positie van het Spaanssprekende deel van Amerika in het continent terwijl ook de *vanguardistas* nadrukkelijk aandacht vroegen voor het probleem van de eigen identiteit van de landen van Spaans-Amerika (in dit opzicht is er ook verwantschap met het *criollismo*), zonder dat dit overigens hun kosmopolitische aspiraties in de weg stond. Een laatste punt van overeenkomst is dat hun eigen werk in retoriek allerm minst onderdoet voor dat van de *modernistas*. Het saillantste voorbeeld is het verbale geweld in de programmatische teksten (manifesten, toespraken, stukken voor kranten en tijdschriften, voorwoorden, essays), misschien wel het meest beoefende en belangrijkste 'genre' van de historische avant-garde, zoals de avant-garde van vóór de Tweede Wereldoorlog wordt aangeduid. De luidruchtige, lapidaire toon is weliswaar geheel in overeenstemming met het streven naar radicale vernieuwing, dit neemt niet weg dat de ronkende stijl en de vage bewoordingen waarvan men zich nogal eens bediende, dicht in de buurt komen van de vermaledijde pompeuze retoriek van het *modernismo*. Zelfs grote schrijvers als César Vallejo en Jorge Luis Borges hebben in deze periode stukken geschreven die de traditie van bloemrijke breedvoerigheid en esoterische vaagheid niet bestrijden maar bevestigen. Zo schreef Vallejo in 1926:

Er is een menselijk timbre, een vitale, ondergrondse smaak, die tegelijkertijd de inheemse schors en het substraat bevat dat alle mensen met elkaar gemeen hebben, en daar neigt de kunstenaar toe, via het doet er niet toe wat voor disciplines, theorieën of scheppingsprocessen. Laat die gezonde, natuurlijke, oprechte, dat wil zeggen oppermachtige en eeuwige emotie komen en het doet er niet toe waar instrumenten als stijl, techniek, werkwijze, etc. vandaan komen noch hoe ze zijn. Tot deze mannelijkheid en puurheid sommeer ik mijn generatie.

[515]

Een mozaïek van paradoxen

DE VOORNAAMSTE kenmerken van de Spaans-Amerikaanse avant-gardebewegingen komen overeen met die van de Europese: de wens radicaal met het verleden te breken en een nieuwe kunst te maken; het doorbreken van de nationale grenzen; de 'vermenging' van verschillende kunsten (met name literatuur en beeldende kunsten); de opvatting van kunst als autonoom verschijnsel; en, tot slot, de luid-

ruchtige wijze waarop de nieuwe ideeën in nieuwe tijdschriften en in de vorm van manifesten, toespraken en polemieken werden geventileerd. Ook de historische factoren die van invloed zijn geweest op de avant-garde zijn voor een deel identiek: de Eerste Wereldoorlog (waardoor het 'beschaafde' Europa van zijn voetstuk viel) en de Russische revolutie van 1917 (die voedsel gaf aan de hoop dat bestaande machtsstructuren niet het eeuwige leven hadden). Maar Spaans-Amerika had ook een eigen voorbeeld: de Mexicaanse revolutie (1910-1917), die een einde maakte aan de dictatuur van Porfirio Díaz en die vooral zo belangrijk was omdat een tot dan toe onmondige groep een rol van doorslaggevende betekenis speelde in de oorlog: de boerenbevolking.

In de grote steden – die snel groeiden dank zij de industrialisatie; sommige, zoals Buenos Aires, zelfs op explosieve wijze, door de massale toevloed van Europese immigranten – deed zich een vergelijkbare ontwikkeling voor: het proletariaat en de studenten werden een machtsfactor van belang; deze laatsten met name na de studentenopstand van 1918 in de Argentijnse stad Córdoba, die een grote weerklank had in bijna heel Spaans-Amerika. Al deze omstandigheden gaven voedsel aan hoopvolle verwachtingen ten aanzien van de nabije toekomst: ingrijpende veranderingen waren niet alleen noodzakelijk, maar ook mogelijk. Deze optimistische, vitale gedachte is tevens de grote drijfveer van de avant-gardebewegingen.

De eerste Spaans-Amerikaanse reactie op de ontkiemende Europese avant-garde is van de hand van Rubén Darío, de patriarch van het *modernismo*. Op vijf april 1909 publiceerde de prestigieuze Argentijnse krant *La Nación* zijn vertaling van Marinetti's beruchte Futuristisch Manifest, dat op 20 februari van hetzelfde jaar op de voorpagina van de Franse krant *Le Figaro* stond afgedrukt. Darío schreef een uitgebreid commentaar bij het manifest, waarin hij zich in negatieve zin uitlaat over het futurisme. Zijn kritiek maakt duidelijk dat er ondanks de hierboven genoemde punten van overeenkomst toch vooral een diepe kloof gaapt tussen het *modernismo* en de avant-garde.

Het zou nog vijf jaar duren voordat de nieuwe Europese ideeën in Spaans-Amerika hun eerste vurige pleitbezorger zouden vinden. Dat gebeurde in de persoon van de Chileense dichter Vicente Huidobro (1893-1948), die in 1914 in het Ateneo van Santiago de Chile het manifest 'Non serviam' voorlas, waarmee het *creacionismo* was geboren.

Niet alleen de snelheid waarmee de avant-garde wortel schoot en zich ontwikkelde in Spaans-Amerika is opvallend, ook de eigenzinnigheid waarmee zij dit deed is dat. Het is een ondubbelzinnig teken dat de met het *modernismo* begonnen emancipatie van de Spaans-Amerikaanse literatuur in hoog tempo werd voortge-

zet. Het eerste dat opvalt is de grote diversiteit, die verband houdt met de uiteenlopende sociale, economische, politieke, etnische en culturele omstandigheden in het continent. In de eerste plaats zijn er verschillen in intensiteit. Zo speelde de avant-garde in Bolivia en Paraguay geen rol van betekenis. Verschil is er ook in reikwijdte. In Puerto Rico ging het bijvoorbeeld om een in zichzelf besloten, lokaal fenomeen, terwijl de in Argentinië, Peru, Cuba, Mexico en Chili ontstane bewegingen tot op zekere hoogte verwant aan elkaar waren en in contact met elkaar stonden via epoque makende tijdschriften als *Martín Fierro* (Buenos Aires), *Amauta* (Lima), *Revista de Avance* (Havana), *Contemporáneos* (Mexico) en *Mandrágora* (Santiago de Chile). Maar door de grote afstanden en de gebrekkige infrastructuur kon er geen toonaangevend centrum ontstaan, zodat zich, in tegenstelling tot wat er in Europa gebeurde, geen grote bewegingen als het futurisme, expressionisme, dadaïsme en surrealisme vormden.

Nog veel meer dan in Europa (waar eveneens grote onderlinge verschillen waren) was de avant-garde in Spaans-Amerika daarom een uitgesproken versplinterd verschijnsel, niet alleen qua uitstraling maar ook wat betreft de opvattingen ten aanzien van fundamentele kwesties als de politiek en de manier waarop het roer om moest in taal, literatuur en, meer in het algemeen, de kunst. Specifieke nationale en etnische vraagstukken speelden hierbij een grote rol. Enkele voorbeelden: de zoektocht naar de eigen culturele wortels in Argentinië, het streven naar een eigen literatuur in Nicaragua, de aandacht die in Peru voor de marginalisering van de Indiaan werd gevraagd, de culturele emancipatie van de neger en de mulat die in Cuba en Puerto Rico gestalte kreeg in de *poesía negra*.

Naast een sociologisch verschil – het ontbreken van toonaangevende bewegingen – is er dus ook nog een belangrijk inhoudelijk verschil met Europa: in Spaans-Amerika sloten kosmopolitisme en nationalisme elkaar niet uit maar gingen ze vaak hand in hand. De *arte nuevo* werd ingezet als wapen in de strijd voor een eigen identiteit en, in het verlengde hiervan, als afweermiddel tegen de dreiging van de grote buitenlandse machten, met name de Verenigde Staten.

Het hoeft met het oog op het voorafgaande daarom niet te verbazen dat de Spaans-Amerikaanse avant-garde 'een mozaïek van paradoxen' is genoemd. Het zijn met name het *creacionismo*, het *ultraísmo* en het *estridentismo* geweest die dit mozaïek kleur hebben gegeven.

Het *creacionismo*

HET HIERBOVEN al even genoemde manifest 'Non serviam' (1914) van Vicente Huidobro begint als volgt:

*En op een goede ochtend, na een nacht van prachtige dromen en
verfijnde nachtmerries, staat de dichter op en schreeuwt naar moeder
Natuur: Non serviam.*

*Met alle kracht van zijn longen herhaalt een optimistische echo
in de verte in vertaling: 'Ik zal jou niet dienen.'*

*Moeder Natuur wilde al uitvaren tegen de jonge rebelse dichter,
maar deze deed zijn hoed af en riep uit terwijl hij een gracieus gebaar
maakte: 'Je bent een schattig oud vrouwtje.'* [72]

Tot nu toe, aldus Huidobro, hebben de dichters niets zelf geschapen, maar de wereld alleen maar geïmiteerd. Dat wordt nu anders: de dichter is niet langer de slaaf van moeder Natuur, maar haar meester. Hij schept zijn eigen werkelijkheid, zijn eigen flora en fauna.

Deze gedachte ligt ten grondslag aan het *creacionismo*, de eerste belangrijke avant-gardebeweging van Spaans-Amerika. Het *creacionismo* wilde een autonome, literaire werkelijkheid toevoegen aan de bestaande werkelijkheid door nieuwe metaforen te creëren en die op verrassende wijze met elkaar te combineren.

In het beroemde gedicht 'Arte poética' (uit *El espejo de agua*, 1916; De water-spiegel) legt Huidobro kernachtig uit waarin de oude en de nieuwe kunst van elkaar verschillen. 'Músculo' (spier, symbool van de materiële werkelijkheid) staat tegenover 'nervios' (zenuwen, symbool van de geest, de verbeelding). Ook geeft hij instructies voor het beoefenen van de nieuwe kunst: de literatuur dient de werkelijkheid niet te bezingen maar een nieuwe werkelijkheid te creëren.

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

[70-72]

ARS POETICA

*Het vers moet als een sleutel zijn
Die duizend deuren opent.
Een blad valt; er vliegt iets langs;
Wat de ogen zien zij geschapen,
En laat de ziel van de hoorder trillen.*

*Verzin nieuwe werelden en verzorg je woord;
Het adjectief doodt wanneer het geen leven schenkt.*

*We bevinden ons in de cyclus van de zenuwen.
De spieren hangen,
Als souvenir, in de musea;
Maar wij zijn daarom niet minder sterk:
De ware kracht
zetelt in het hoofd.*

*Waarom bezingen jullie de roos, o Dichters!
Breng haar tot bloei in het gedicht;*

*Alleen voor ons
Leven alle dingen onder de Zon.*

De dichter is een kleine God.

Het *creacionismo* was geen strikt Spaans-Amerikaanse aangelegenheid, want dankzij de samenwerking van Vicente Huidobro met Pierre Reverdy en Guillaume Apollinaire ontstond er een Franse variant (waartoe strikt genomen ook Huidobro's in het Frans geschreven gedichten behoren). Bovendien kreeg het *creacionismo* na Huidobro's reis door Spanje in 1918 belangrijke vertegenwoordigers in dit land in de personen van Juan Larrea, Gerardo Diego en Jorge Luis Borges (die toen in Spanje woonde).

Huidobro, wiens rol als propagandist van het *creacionismo* te vergelijken is met die van Darío voor het *modernismo*, publiceerde in 1931 zijn belangrijkste werk: het lange gedicht *Altazor: El viaje en paracaídas* (Altazor: de parachutereis), waarin Altazor, Huidobro's alter ego, de poëzie als religie opvoert in zijn zoektocht naar een levensbestemming en een nieuwe taal, en daarbij beseft dat niet alleen het leven zijn grenzen heeft (de dood) maar ook de taal. Met andere woorden, Huidobro's afkeer van de literaire conventies was in de loop der jaren enigszins getemperd. In dit opzicht is hij representatief voor de meeste avant-gardeschrijvers.

Het *ultraísmo*

UIT HET *creacionismo* ontstond het *ultraísmo*, waarin ideeën van het futurisme, expressionisme, kubisme en dadaïsme werden geannexeerd. Het *ultraísmo* ontstond aan het eind van de jaren tien in Spanje. Dankzij Jorge Luis Borges, die van 1919 tot 1921 in Spanje woonde en daar deel uitmaakte van de *ultraísta*-kring, werd deze stroming in 1921 in Argentinië geïntroduceerd. Het *ultraísmo* streefde ernaar om, zoals Borges in zijn programmatische tekst 'Ultraísmo' (1921) schreef, de poëzie terug te brengen tot haar essentie: de metafoor, die een zo zelfstandig mogelijke status diende te krijgen. De *ultraístas* wilden nieuwe, autonome beelden creëren, beelden die niet onmiddellijk waren te herleiden tot hun 'gewone' betekenis. Het gebruik van verbindingswoorden zoals *como* (als) en decoratieve (en dus ook verklarende) adjectieven – dat toen als een typisch kenmerk van het *moder-*

nismo werd beschouwd – werden daarom afgezworen, evenals de conventies ten aanzien van de vorm (rijm, metriek) en de inhoud (herkenbare thematiek, ‘logische’ opbouw). Poëzie was niet langer de expressie van individuele emoties noch de brug die naar een hogere, sublieme werkelijkheid leidde, maar het instrument om nieuwe facetten van de werkelijkheid te ontdekken. ‘We willen het leven ontdekken,’ schreef Borges in 1920 in Spanje. ‘We willen met nieuwe ogen zien.’

Het belangrijkste Argentijnse avant-gardetijdschrift kwam voort uit het *ultraísmo*: *Martín Fierro* (1924-1927), dat in een verrassend grote oplage verscheen: 20.000 exemplaren. In het vierde nummer verscheen het Manifest van het tijdschrift, dat in de beste avant-gardetraditie was geschreven: brutaal, stellig, arrogant, geestig. De auteur was Oliverio Gironde (1891-1967), die met Borges tot de belangrijkste Argentijnse pleitbezorgers van de avant-garde behoort. Van hem was in 1922 *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Twintig gedichten om in de tram te lezen) verschenen, waaruit het volgende gedicht afkomstig is:

APUNTE CALLEJERO

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos
bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los
automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso,
alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes,
que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo
miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se
arroja entre las ruedas de un tranvía.

[36]

STRAATAANTEKENING

*Op het terras van een café zit een grijze familie. Er gaan een paar
schele borsten voorbij die een glimlach boven de tafels zoeken. Het
lawaaï van de auto's doet de bladeren aan de bomen verbleken. Vijf
hoog kruisigt iemand zichzelf terwijl hij een raam wagenwijd openzet.*

*Ik vraag me af waar ik de kiosken, de straatlantaarns, de voorbijgangers
moet opslaan die via mijn pupillen naar binnen komen. Ik voel me zo
vol dat ik bang ben te ontploffen... Ik zal een deel van mijn ballast op
de stoep achter moeten laten...*

*Bij een hoek aangekomen scheidt mijn schaduw zich van mij af, en
plotseling werpt hij zich tussen de wielen van een tram.*

De verfijnde vorm, de exotische beeldspraak en de sublieme atmosfeer van het *modernismo* hebben plaats gemaakt voor een prozastijl met 'gewone' woorden uit de 'gewone' werkelijkheid. Maar door de ongewone wijze waarop de woorden met elkaar zijn gecombineerd (een grijze familie, schele borsten die oogcontact zoeken, bladeren die door het autolawaai verkleuren) ontstaat een vervreemdend perspectief op de werkelijkheid, dat correspondeert met de geestestoestand van de ik. Girondo's gedicht lijkt op een kubistisch schilderij: de werkelijkheid is niet coherent meer, maar is in brokstukken uiteengevallen.

In tegenstelling tot de meeste avant-gardeschrijvers van de jaren twintig (onder wie Borges), die al snel een andere, minder revolutionaire koers gingen varen, bleef Oliverio Girondo tot zijn dood de principes van de avant-garde trouw, reden waarom de gezaghebbende literatuurhistoricus Anderson Imbert hem enigszins misprijzend de 'Peter Pan van het Argentijnse *ultraïsme*' heeft genoemd.

Het 'élitaire' kosmopolitisme van *Martín Fierro* was aanleiding voor een heftige polemiek, waarin de Florida-groep en de Boedo-groep tegenover elkaar stonden. De Florida-groep is vernoemd naar de belangrijkste winkelstraat in Buenos Aires, in de buurt waarvan het kantoortje van *Martín Fierro* stond. De Boedo-groep is genoemd naar een arbeiderswijk in het noorden van Buenos Aires, waar een aantal geëngageerde tijdschriften werd gedrukt. Florida stond voor niet-ideologische, élitaire, op West-Europa georiënteerde, kosmopolitische avant-gardeliteratuur met als voornaamste genre de poëzie. Boedo representeerde daarentegen een links, met het proletariaat geëngageerd, op Rusland georiënteerd, nationalistisch realisme met als voornaamste genres de roman en het korte verhaal. In de praktijk waren de tegenstellingen echter minder groot dan in theorie. Zo waren er schrijvers die zowel in Boedo-periodieken als in Florida-periodieken publiceerden en waren er ook in Florida-kringen nationalistische tendensen, zoals het streven naar een eigen, Argentijnse taal van onder anderen Jorge Luis Borges.

Het *estridentismo*

HET *ESTRIDENTISMO* is de eerste noemenswaardige avant-gardebeweging van Mexico. Hoewel het geen belangrijke literaire werken heeft voortgebracht, is het *estridentismo* van grote betekenis geweest voor de Mexicaanse literatuur, omdat het haar een belangrijke vernieuwende impuls gaf door lijnrecht in te gaan tegen de traditie. 'Chopin op de elektrische stoel!' schreef *estridentismo*-voorman Manuel Maples Arce in het eerste, in 1921 gepubliceerde nummer van het tijdschrift *Actual*. De *estridentistas* opereerden welbewust in de marge van het (literaire) establishment. Zo namen zij niet alleen afstand van het *modernismo*, maar ook van de nationalistische, sociaal-geëngageerde literatuur van na de Mexicaanse revolutie. 'Laten we ons kosmopolitiseren,' aldus Maples Arce. Toch stond deze tegendraadsheid een grote sympathie met de Russische revolutie en de solidariteit met de Mexicaanse arbeidersbeweging niet in de weg.

In de agressieve rebellie tegen de gevestigde orde van de *estridentistas* is de echo van het dadaïsme te horen, terwijl het futurisme doorklinkt in hun verheerlijking van de snelheid, de techniek en de anonieme grote stad. Anderzijds was de beweging met haar afkeer van de decoratieve, zintuiglijke *modernismo*-poëzie en haar abrupte telegramstijl verwant aan het werk van de Argentijnse *ultraístas*, die ongeveer in dezelfde periode actief waren.

Het *estridentismo* was, aldus Octavio Paz, 'een gezonde en noodzakelijke uitbarsting van rebellie. Jammer dat het zo kort duurde. Jammer ook dat het geen directe erfgenamen heeft gehad.' Maar de beweging baande onder meer de weg voor de groep rond het tijdschrift *Contemporáneos* (1928-1931), waartoe enkele van de belangrijkste Mexicaanse dichters van deze eeuw behoren: Carlos Pellicer (1899-1977), Xavier Villaurrutia (1903-1950) en José Gorostiza (1901-1973). In hun werk zijn de baanbrekende ideeën van de avant-garde in getemperde vorm terug te vinden. Anderzijds borduurden zij met het belang dat zij aan de harmonieuze vorm van het gedicht hechtten voort op het *modernismo* en laat de universele thematiek van hun werk zien (liefde, dood) dat zij niet opgingen in de waan van de dag. Met dit eclecticisme is de *Contemporáneos*-groep verwant aan de Spaanse dichtersgroep de Generatie van '27. Poëzie dient uitdrukking te geven aan 'het drama van de mens', aldus Xavier Villaurrutia, en dat is precies wat ook de dichters van de Generatie van '27 wilden in de jaren dertig, de fase van de *rehumanización* (hermenselijking).

Tot besluit

MET DE economische crisis die na de beurskrach van 1929 inzette, kwam er een einde aan de eerste, meest vitale periode van de Spaans-Amerikaanse avant-garde. Veel bewegingen waren inmiddels ter ziele of hadden sterk aan kracht ingeboet. Sommige schrijvers – onder wie Jorge Luis Borges – hadden zich zelfs volledig gedistantieerd van de ideeën waarvoor zij vroeger luidruchtige pleidooien hadden gehouden. De avant-garde bleef voortbestaan, maar ontwikkelde zich steeds meer in politieke richting.

De bloei van de avant-garde was dus van korte duur en fragmentarisch van karakter. Veel belangrijke werken heeft zij niet voortgebracht, maar wel staat zij aan de basis van het werk van de vier grote Spaans-Amerikaanse dichters van deze eeuw: César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges en Octavio Paz, wier werk in het volgende hoofdstuk zal worden besproken.

Of de Spaans-Amerikaanse avant-garde net zo belangrijk is geweest voor de revolutionaire ontwikkelingen die zich in de hierop volgende decennia voordeden in de roman (de *nueva novela*) is daarentegen uiterst twijfelachtig. Enkele van de belangrijkste twintigste-eeuwse prozaschrijvers (onder wie Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias en Julio Cortázar) zijn weliswaar in hoge mate schatplichtig aan de avant-garde, maar de meesten van hen oriënteerden zich niet zozeer op de avant-garde van eigen bodem als wel op de Europese avant-gardebewegingen.

Chronologie

- 1909 Rubén Darío publiceert zijn vertaling van Marinetti's Futuristisch Manifest en voorziet het van een kritisch commentaar
- 1910-17 Mexicaanse revolutie
- 1914-18 Eerste Wereldoorlog
- 1914 Vicente Huidobro leest het manifest 'Non serviam' voor in het Ateneo van Santiago de Chile
- 1916 Rubén Darío overlijdt — Vicente Huidobro, *El espejo de agua*
- 1918 Studentenopstand in Córdoba (Argentinië), die tot grondige hervormingen leidt en overslaat naar Uruguay, Chili, Peru en andere Spaans-Amerikaanse landen
- 1921 Jorge Luis Borges introduceert het *ultraísmo* in Argentinië — Oprichting van het tijdschrift *Actual*, spreekbuis van de Mexicaanse *estridentistas*
- 1922 Oliverio Gironde, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*
- 1924 Oprichting van het tijdschrift *Martín Fierro*, spreekbuis van de *ultraístas*
- 1928 Oprichting van het Mexicaanse tijdschrift *Contemporáneos*
- 1929 Beurskrach in New York. Begin van economische crisis — Einde van de bloeiperiode van de historische avant-garde
- 1931 Vicente Huidobro, *Altazor. El viaje en paracaídas*

De vier grote dichters:

César Vallejo, Pablo Neruda,

Jorge Luis Borges en Octavio Paz



Vooraf

HOEWEL GEEN van de vier belangrijkste Spaans-Amerikaanse dichters van deze eeuw – César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges en Octavio Paz – een ‘zuivere’ avant-gardist is geweest, hebben de avant-gardebewegingen een grote rol gespeeld bij de ontwikkeling van hun werk. Met name in de eerste fase ervan werden Vallejo, Neruda, Borges en Paz geïnspireerd door de nieuwe ideeën over aard en functie van de kunst. Daarna namen zij, de een meer dan de ander, afstand van de principes van de avant-gardebewegingen waarmee zij zich verbonden voelden, niet in de laatste plaats omdat deze nogal eens de neiging hadden hun ideeën tot dogma's te verheffen.

César Vallejo (1892-1938)

DE PERUAANSE dichter César Vallejo neemt een curieuze plaats in binnen de Spaans-Amerikaanse avant-garde. Hij is de auteur van de dichtbundel *Trilce* (1922), die als het hoogtepunt van de Spaans-Amerikaanse avant-gardepoëzie wordt beschouwd. Het opmerkelijke is nu dat Vallejo bij geen van de avant-gardebewegingen was betrokken die in de jaren tien en twintig als paddestoelen uit de grond waren geschoten. Wel maakte Vallejo in 1923, een jaar na de publikatie van *Trilce* dus, van nabij kennis met het surrealisme, maar hij moest weinig van deze beweging hebben. Dat was in Parijs, waar hij, met tussenpozen, tot zijn dood in 1938 zou wonen.

Maar ook al stond Vallejo buiten het avant-garderumoer, zijn allergieën waren dezelfde als die van de ‘echte’ Spaans-Amerikaanse avant-gardisten, met als eerste de tot holle esthetische retoriek verworpen poëzie van het *modernismo*. In zijn

eerste bundel *Los heraldos negros* (1919, De zwarte herauten) zijn weliswaar nog sporen hiervan te vinden, maar de overheersende indruk is dat Vallejo zich niet op zijn gemak voelde in de precieuze wereld van het *modernismo*.

In de hartekreet waarmee het titelgedicht van *Los heraldos negros* begint – ‘Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!’ (Er zijn klappen in het leven, zo hard... Ik weet niet!) – kondigt zich het thema aan dat het grootste deel van Vallejo’s poëzie zou beheersen: het onbegrijpelijke, doelloze lijden dat het leven is. Autobiografische factoren die een rol hierbij speelden waren de dood van zijn broer (in 1915) en van zijn moeder (in 1918), een aantal uiterst problematische liefdesrelaties (een hiervan leidde eind 1917 tot een zelfmoordpoging van Vallejo) en de bijna vier maanden gevangenisstraf die hij van november 1920 tot februari 1921 moest uitzitten omdat hij de aanstichter zou zijn geweest van een oproer in zijn geboortedorp Santiago de Chuco (in de Andes). In de gevangenis schreef hij een deel van *Trilce*.

De metafoor die als een rode draad door Vallejo’s gedichten loopt is die van de mens als wees: verlaten door God (de metafysische liefde), verlaten door de moeder (de aardse liefde), gestraft door krachten die hij niet begrijpt. Van doorslaggevende betekenis voor Vallejo’s ontwikkeling was de traumatische ontdekking dat, in tegenstelling tot wat hij thuis had geleerd, de mens niet de kroon van de Schepping was, maar een van de vele soorten die de evolutie had voortgebracht. Ontgoochelend was ook het besef dat elk afzonderlijk mens op zijn beurt geen uniek individu was, maar een toevallig product van de soort. In 1923 werd Vallejo ook nog in een ander opzicht wees: hij was niet meer in zijn vaderland.

Trilce is geschreven in een taal die is als het levensgevoel waaraan zij uitdrukking geeft: ontheemd, verscheurd, ontworteld. Als voorbeeld de eerste strofe van het gedicht ‘xxxvi’:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
de raíz de cuanto no florece.

[212]

*Wij strijden ons door een oog van de naald te steken,
 lijnrecht tegenover elkaar, om te winnen.
 De vierde hoek van de cirkel ammoniakeert bijna.
 Als vrouw zet de man zich voort, volgt uit
 denkbare borsten, volgt juist
 uit al wat niet bloeit!*

[117]

Dit is geen taal van analogieën, maar van ontbinding. De taal is hier geen instrument waarmee verbanden en structuren kunnen worden aangebracht in de werkelijkheid of in elk geval in het eigen denken en voelen, maar is alleen maar in staat uitdrukking te geven aan de pijn die het gevolg is van het verschrikkelijke bewustzijn dat het bestaan toevallig en doelloos is en dat het zich afspeelt in een onverschillige wereld.

In het volgende gedicht brengt Vallejo deze thematiek op een voor zijn doen directe wijze onder woorden. Het is een van de meest toegankelijke gedichten uit *Trilce*:

XXVIII

He almorzado solo ahora, y no he tenido
 madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
 ni padre que, en el facundo ofertorio
 de los choclos, pregunte para su tardanza
 de imagen, por los broches mayores del sonido.

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
 de tales platos distantes esas cosas,
 cuando habrase quebrado el propio hogar,
 cuando no asoma ni madre a los labios.
 Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
 con su padre recién llegado del mundo
 con sus canas tías que hablan
 en tordillo retinte de porcelana,
 bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
 y con cubiertos francos de alegres tiroriros,
 porque estanse en su casa. Así, qué gracia!
 Y me han dolido los cuchillos
 de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,
 hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
 y el sírvete materno no sale de la
 tumba,
 la cocina a oscuras, la miseria de amor.

[201]

XXVIII

*Ik heb alleen gegeten nu, en ik heb geen
 moeder gekregen, geen smeekbede, geen schep maar op, geen water,
 geen vader die, tijdens de welbespraakte offerande
 van de maïs, voor zijn beeldvertraging
 om de fraaiere schatten van het geluid zal vragen.*

*Hoe kon ik nu eten. Hoe kon ik nu
 van die verre schalen die dingen opscheppen,
 wanneer het eigen thuis eenmaal kapot is,
 wanneer zelfs moeder niet over de lippen komt.
 Hoe kon ik ook maar iets eten.*

*Aan de tafel van een goede vriend heb ik gegeten
 met zijn zojuist van de wereld teruggekeerde vader
 met zijn grijze tantes die praten
 in lijstergrauw geklingel van porselein,
 lispelend tussen al hun weduwetandkassen;
 en met openhartig bestek vol vrolijk getierelier,
 want ze zijn thuis. Wat is daar nu aan zo!
 En de messen van die tafel
 deden pijn aan heel mijn gehemelte.*

*Het maal van die tafels zo, met de smaak
 van liefde van een ander in plaats van de eigen liefde,
 maakt aarde van de hap die niet wordt geoffreerd door de*

MOEDER,

*verandert het harde slikken in een klap; het zoete
 in gal; koffie in grafolie.*

*Wanneer het eigen huis kapot is,
 en het moederlijke schep maar op niet uit het
 graf komt,
 de keuken donker, de liefde armoede.*

Dank zij de 'spreektaal'-fragmenten (zie vooral de tweede strofe) is het niet moeilijk het thema van het gedicht vast te stellen: de pijn vanwege het verlies van de moeder en het onherroepelijk ontheemd zijn. Maar er staan in 'xxviii' ook uiterst complexe beelden, die de lezer voor raadsels doen staan. Een voorbeeld is 'en tordillo retinte de porcelana' (vers 4, derde strofe). 'Tordillo' betekent zoiets als lijstergrauw maar ook lijster en in sommige delen van Amerika ook spreekwoord. 'Retinte' kan vier verschillende dingen betekenen: het oververven, geklingel, nagalm en sarrende toon. Geen van deze betekenissen moet bij voorbaat worden uitgesloten bij een experimenteel dichter als Vallejo, zodat het onmogelijk wordt precies te bepalen hoe de grijze tantes spreken. Alleen met 'lijstergrauw' al zijn er al vier combinaties mogelijk: in lijstergrauw overgeverfd porselein; in lijstergrauw geklingel van porselein; in de lijstergrauwe nagalm van porselein; in de lijstergrauwe spot van porselein.

De regels van de taal (de 'gewone' taal én die van de poëzie) worden in *Trilce* met voeten getreden: 'ongrammaticale' constructies, een woekering van stijlbreuken, haperende ritmes, woordcombinaties die zich niet laten herleiden tot inter-

preteerbare beelden, raadselachtige neologismen. Een voorbeeld van dit laatste is de titel van de bundel. 'Trilce' is een door Vallejo geschapen woord. Er bestaan verscheidene theorieën over de betekenis ervan. Volgens de Spaanse dichter Juan Larrea (een goede vriend van Vallejo) is het een samensmelting van 'tres' (drie) en 'dulce' (zacht, zoet). Het laatste woord wordt vaak in verband met de (moeder) liefde gebruikt. Het kan ook met 'twee' worden geassocieerd: 'duplo' (dubbel), 'dúo' (duo), 'duplicidad' (het dubbel zijn). *Trilce* zou dan, naar analogie van 'triple', 'trío' en 'triplicidad', betrekking hebben op een liefdesband waarbij niet twee mensen zijn betrokken, maar drie. Een breuk met de traditie dus, zowel qua vorm als qua inhoud, terwijl er bovendien in het van christelijke beeldspraak doortrokken werk van Vallejo een verband kan worden gelegd met de Drieëenheid. Volgens een andere theorie smelten in *trilce* op Hegeliaanse wijze these ('triste', triest) en antithese ('dulce') samen, al lijkt me dat een interpretatie die niet strookt met het wezen van Vallejo's poëzie, waarin de taal juist uiteengerukt wordt. Vallejo zelf heeft, tenslotte, het volgende ontnuchterende commentaar op het door hem gesmede woord gegeven: volgens hem betekent *trilce* niets.

Trilce neemt een bijzondere plaats in binnen de avant-garde. Want het effect van Vallejo's 'nieuwe' taal is niet een bevrijding van het knellende en kwellende levensgevoel waaruit zij voortkomt, maar een verhevigd bewustzijn ervan. En zijn gedichten hebben, op een zeldzame uitzondering na, niets ludieks of provocerends. Dat het leven absurd is, is bij Vallejo geen hilarisch of cynisch maar een diep tragisch besef.

In Peru werd *Trilce* bij verschijnen maar door een enkeling enthousiast ontvangen. Ook in Europa kreeg Vallejo tijdens zijn leven alleen maar in kleine kring bekendheid. Het hoeft dus niet te verbazen dat het grootste deel van de poëzie die hij na *Trilce* schreef postuum is verschenen. In deze gedichten laat zich een opmerkelijke ontwikkeling zien. Na een grondige studie van het marxisme bekeerde Vallejo zich in 1927 tot het communisme, in 1931 werd hij lid van de Spaanse Communistische Partij. De gevolgen voor zijn manier van schrijven bleven niet uit: Vallejo vertolkte nu het collectieve lijden, de ellende van de verworpenen der aarde. Niet minder opmerkelijk was dat hij dat deed vanuit de gedachte dat verlossing van dit lijden wel degelijk mogelijk was. Ook verloor zijn poëzie iets van haar hermetische karakter, zoals in het volgende gedicht wel heel duidelijk is te zien. Het bestaat uit dertien strofen van elk twee verzen. In elk hiervan wordt dezelfde tegenstelling verwoord: de dramatische werkelijkheid van de 'gewone' man versus de ivoren toren van de cultuur van de dichter, waarin deze niet langer kan wonen. De eerste vier strofen luiden:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Breton?

[414]

*Een man gaat voorbij met een brood op zijn schouder
En dan ga ik daarna over mijn dubbelganger schrijven?*

*Een andere man gaat zitten, krabt zich, haalt een luis uit zijn oksel,
maakt hem dood
Hoe kun je dan nog over psychoanalyse praten?*

*Weer een andere man is met een stok in zijn hand mijn borst
binnengedrongen
Vervolgens met de dokter over Socrates praten?*

*Een kreupele loopt voorbij aan de arm van een kind
En dan ga ik daarna André Breton lezen?*

In tegenstelling tot wat dit fragment misschien suggereert, werd Vallejo nooit een sociaal-geëngageerd dichter in de populistische zin van het woord. Een ander teken dat er veeleer sprake was van een verschuiving dan van een omslag is dat Vallejo daarnaast gedichten bleef schrijven waarin niet het sociale maar het particuliere lijden centraal staat.

Na het uitbreken van de Spaanse Burgeroorlog in juli 1936 steunde Vallejo de republikeinen, eerst vanuit Parijs, later ook in Spanje zelf. De ervaringen die hij hierbij opdeed, mondden uit in de bundel *España, aparta de mí este cáliz* (Spanje, laat deze kelk aan mij voorbijgaan, een allusie op Mattheus 26:39, 1938). In Spanje

vond hij een nieuwe moeder. Maar ook zij dreigde hem te ontvallen, zoals onder meer in het titelgedicht tot uitdrukking komt:

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
[481]

*Kinderen van de wereld, moeder Spanje
ligt met haar buik op de rug;
[251]*

Nu was Vallejo's reactie er een van strijdbaarheid:

[...] si la madre
España cae – digo, es un decir –
salid, niños del mundo; id a buscarla!...
[482]

*[...] als moeder
Spanje valt – zeg ik, bij manier van spreken –
op pad, kinderen van de wereld; ga haar zoeken...!
[252]*

De dood van zijn tweede moeder zou hem bespaard blijven: de Peruaanse dichter overleed een klein jaar voor de definitieve nederlaag van de republikeinen. Hij was zesenvertig jaar oud.

Na zijn dood werd Vallejo in Spanje als geëngageerd dichter in de armen gesloten door de schrijvers die in de eerste twee decennia na de Burgeroorlog met hun sociale poëzie aandacht vroegen voor het onrecht in hun vaderland. Als avant-gardist had hij geen school gemaakt, noch in eigen land, noch daarbuiten. De belangrijkste reden hiervoor is het isolement waarin Vallejo aan *Trilce* werkte: hij schreef geen manifesten, sloot zich niet aan bij een van de avant-gardebewegingen en voelde evenmin de behoefte er zelf een op te richten. *Trilce* is daarom een eenzaam monument in de Spaans-Amerikaanse avant-garde.

Pablo Neruda (1904-1973)

EVENALS CÉSAR Vallejo maakte Pablo Neruda (pseudoniem van Neftalí Ricardo Reyes Basoalto) een ontwikkeling door van introspectief naar sociaal-geëngageerd dichter. Het is niet het enige punt van overeenkomst, want Neruda deelt met Vallejo een nostalgische gehechtheid aan de streek waarin hij opgroeide, het verre zuiden van Chili, dat voor hem vanwege de imposante natuur en het legendarische verzet van de oorspronkelijke bewoners (de Araucaniërs) tegen de Spaanse koloniale macht een symbool werd van het ongerepte, authentieke, 'pure' Amerika. Een derde punt van overeenkomst is dat ook in Neruda's eerste bundels nog sporen van het *modernismo* zijn te vinden.

Grote bekendheid binnen en buiten Chili kreeg Neruda met zijn derde bundel *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (Twintig liefdesgedichten en een wanhoopslied, 1924), die hij schreef toen hij nog geen twintig jaar oud was. Misschien is het meest karakteristieke van deze liefdesgedichten wel de verstrengeling van euforie en melancholie. Enerzijds ervaart de ik de wereld als bezielend door zijn (ge)liefde, een ervaring die in grote, typisch Nerudiaanse (natuur)beelden wordt verwoord, zoals in de openingsstrofe van de bundel:

Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.

(UIT: 'CUERPO DE MUJER') [83]

Vrouwenlichaam, witte heuvels, witte dijen,
je lijkt de wereld, zo in overgave neergelegen.
Mijn ruige boerenlichaam spit je om
en doet het kind ontspringen uit het diepst der aarde.

(UIT: 'VROUWENLICHAAM') [7]

Anderzijds is er het grote verdriet omdat de ik door zijn geliefde is afgewezen en verlaten, en hij nog helemaal vervuld is van haar:

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

(UIT: 'PUEDO ESCRIBIR LOS VERSOS MÁS TRISTES ESTA NOCHE') [98]

*Omdat in nachten zoals deze ik haar in mijn armen hield,
heeft mijn ziel met het verlies van haar geen vrede.*

(UIT: 'VANNACHT KAN IK') [49]

Dat Neruda actief deelnam aan de Chileense avant-garde (zonder zich overigens bij een bepaalde beweging aan te sluiten) is merkbaar in zijn volgende bundel, *Tentativa del hombre infinito* (Poging van de oneindige man, 1926), waarin een heel ander soort poëzie is te vinden. In deze gedichten laat de taal zich niet meer kanaliseren door interpunctieregels en andere conventies, maar beweegt zij zich in een snelle, grillige stroom van associatieve beelden voort. Hierdoor krijgt deze poëzie een onirisch, irrationeel karakter, reden waarom *Tentativa del hombre infinito* als de eerste surrealistische dichtbundel van de Spaans-Amerikaanse literatuur wordt beschouwd.

Verwant aan het surrealisme is ook de poëzie in het eerste deel van *Residencia en la tierra* (Verblijf op aarde; 1933). Neruda schreef het grootste deel van deze bundel tijdens zijn verblijf in het Verre Oosten (1927-1931), waar hij als diplomaat werkzaam was. Het isolement waarin hij toen leefde, gaf hem het gevoel afgesneden te zijn van zijn wortels. De persoonlijke crisis die hier het gevolg van was, heeft haar weerslag gekregen in de donkere, sombere, in zichzelf gekeerde gedichten vol angst, eenzaamheid en doodsbeseft die hij toen schreef. In litanische opsommingen registreert Neruda de bedreigende, chaotische, van zin verstoken werkelijkheid om hem heen:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncós gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitantes ostras sexuales
rodean mi residencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma,
como conspiradores en traje de dormitorio
que cambiarán largos besos por consigna.

(UIT: 'CABALLERO SOLO') [194]

*De homoseksuele jongens en de verliefde meisjes
 en de lange weduwen die lijden aan ijlende slapeloosheid,
 en de jonge, dertig uur eerder zwanger gemaakte vrouwen,
 en de schorre katten die mijn duistere tuin doorkruisen,
 als een snoer van kloppende seksuele oesters
 omringen ze mijn eenzame verblijf,
 als tegen mijn ziel geïnstalleerde vijanden,
 als samenzweerders in slaapkamerkledij
 die lange kussen als wachtwoord uitwisselen.*

(UIT: 'HEER ALLEEN')

In het tweede deel van *Residencia en la tierra* (1935) treedt de dichter voorzichtig de buitenwereld tegemoet door zich niet meer in zijn eenzaamheid te verschansen maar contact te zoeken met de lezer en zich tot hem te richten. Bovendien maakt zijn existentiële passiviteit voorzichtig plaats voor een zekere dadendrang, al kiest hij als werkterrein hier nog niet de werkelijkheid maar de verbeelding, zoals in de tweede strofe van dit fragment uit 'Walking around'. De combinatie van humor, bizarre beelden en provocatiezucht hierin doet denken aan het dadaïsme en ondergraaft de ernst van de eerste strofe:

Sucedede que me canso de mis pies y mis uñas
 y mi pelo y mi sombra.
 Sucedede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso
 asustar a un notario con un lirio cortado
 o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.

[215]

*Het geval wil dat ik genoeg heb van mijn voeten en
 nagels en mijn haar en mijn schaduw.
 Het geval wil dat ik er genoeg van heb mens te zijn.*

*Toch zou het heerlijk zijn
 een notaris schrik aan te jagen met een geplukte lelie
 of een non om te brengen met een oorvijs.*

Tijdens zijn verblijf in Spanje (1934-1938) vond de grote ommekeer in Neruda's werk plaats. Onder invloed van de historische omstandigheden (het waren de woelige jaren van de Tweede Republiek, die uitmondde in de Burgeroorlog) en gestimuleerd door het contact met enkele leden van de Generatie van '27 (onder wie Rafael Alberti en Federico García Lorca) wilde de Chileense dichter geen solipsistische poëzie meer schrijven, maar een 'poesía sin pureza' (een poëzie zonder zuiverheid, een zinspeling op de door Juan Ramón Jiménez verdedigde *poesía pura*). Het eerste nummer van het in 1935 door Neruda opgerichte tijdschrift *Caballo verde para la poesía* (Groen paard voor de poëzie) opende met het programmatische redactionele artikel 'Sobre una poesía sin pureza' (Over een poëzie zonder zuiverheid). In de retorische stijl is onmiddellijk de pen van Neruda te herkennen:

*doordrenkt [moest] zijn van zweet en rook, naar urine en lelies
[moest] ruiken, doorspekt [moest] zijn met de diverse beroepen die
binnen en buiten de wet worden uitgeoefend.*

*Een poëzie die onzuiver is als een kostuum, als een lichaam, met
voedselvlekken en schandelijk gedrag, met rimpels, waarnemingen,
dromen, waken, profetieën, verklaringen van liefde en haat, beesten,
schokken, idylles, politieke overtuigingen, ontkenningen, twijfels,
uitspraken, verplichtingen. [405]*

In het derde deel van *Residencia en la tierra* (1947) is dan ook een heel andere Neruda – die in 1939 overigens lid van de Chileense Communistische Partij was geworden – aan het woord. De toon is niet meer zwaarmoedig en pessimistisch maar vitaal en optimistisch, de taal niet meer hermetisch maar transparant, de thematiek niet meer particulier maar sociaal. Neruda schreef nu over wat hij als de grote problemen van zijn tijd beschouwde, over de grote sociale onrechtvaardigheden waaraan een einde gemaakt moest en kon worden. In plaats van te filosoferen over het leven stond Neruda nu midden *in* het leven.

Hoogtepunt uit deze periode is het *Canto general* (*Canto general*, 1950). In deze 'Algemene zang' (die voor een deel overigens autobiografisch getint is) vertelt Neruda in dichtvorm over het ontstaan en de geschiedenis van Latijns-Amerika en neemt hij het op voor de onderdrukten (in de eerste plaats natuurlijk de Indianen). Zo schrijft hij in een aantal gedeelten breeduit over de wreedheid van de Spaanse conquistadores en steekt hij in andere gedichten de draak met het Noordamerikaanse imperialisme:

Cuando sonó la trompeta,
 estuvo todo preparado en la tierra,
 y Jehová repartió el mundo
 a Coca-Cola Inc., Anaconda,
 Ford Motors, y otras entidades:
 la Compañía Frutera Inc.
 se reservó lo más jugoso,
 la costa central de mi tierra,
 la dulce cintura de América.

(UIT: 'LA UNITED FRUIT CO.') [492]

*Toen de trompet weerklonk, was
 alles klaargemaakt op aarde
 en Jahweh verdeelde de wereld
 tussen Coca-Cola Inc., Anaconda,
 Ford Motors, en andere firma's:
 de Compañía Frutera Inc.
 reserveerde voor zichzelf het sappigste,
 de centrale kust van mijn aarde,
 de zachte leest van Amerika.*

(UIT: 'DE UNITED FRUIT COMPANY') [265]

Tot de bekendste delen van het *Canto general* behoren de lofzang op de precolumbiaanse beschavingen 'Las alturas de Macchu Picchu' (De toppen van Macchu Picchu) en de vredeshymne 'Que el leñador despierte' (Dat de houthakker ontwake), waarin Neruda het goede en het slechte van Noord-Amerika tegenover elkaar zet. In de laatste delen van het *Canto general* staan nogal wat fragmenten die afbreuk doen aan de eenheid die de bundel wil zijn. Een ander punt van kritiek is dat de ideologische voorkeur van de dichter in een aantal gedichten te zeer op de voorgrond treedt.

Na het *Canto general* breekt er een nieuwe fase aan in het werk van Neruda, waarin zeer uiteenlopende dichters aan het woord zijn: de liefdesdichter (*Los versos del capitán*, 1952; *De verzen van kapitein*), de luchtige lofdichter van het alledaagse (*Odas elementales*, 1954; *Elementaire oden*), de epische, de lyrische, de solipsistische, de geëngageerde, de optimistische, de pessimistische.

In 1971 kreeg Neruda de Nobelprijs. Twee jaar later stierf hij aan kanker, nog geen twee weken na de coup van generaal Pinochet waarbij de wettig gekozen

president Allende omkwam, met wie Neruda bevriend was. Na zijn dood werd de Chileense dichter in zijn vaderland een symbool van verzet tegen de militaire dictatuur.

Neruda wordt door sommigen als de grootste Spaans-Amerikaanse dichter van deze eeuw beschouwd. Hij is vanwege de proteïsche vitaliteit van zijn werk zelfs de Picasso van de poëzie genoemd. Maar anderen vinden zijn poëzie bombastisch en breedsprakig van toon en zijn bovendien niet erg gecharmeerd van de zelfingenomenheid die erin doorklinkt. Zo suggereerde Maarten 't Hart eens venijnig dat Neruda zijn memoires *Ik beken ik heb geleefd* (*Confieso que he vivido*, 1974) beter *Ik beken ik heb gebluft* had kunnen noemen. Neruda is dus wellicht niet de grootste, maar waarschijnlijk wel de meest tot polemieken uitnodigende dichter van Spaans-Amerika.

Jorge Luis Borges (1899-1986)

OVER JORGE Luis Borges zijn de meningen veel minder verdeeld: hij is voor velen de grootste moderne schrijver van Spaans-Amerika. Hij is zeker ook de meest invloedrijke, zowel binnen als buiten Spaans-Amerika. Zonder Borges, zo schreef Carlos Fuentes onomwonden, zou de moderne roman in Spaans-Amerika niet tot ontwikkeling zijn gekomen. Borges gaf de Spaans-Amerikaanse literatuur een nieuwe taal. Hij deed dit door de pompeuze, bloemrijke overdaad te vervangen door een secure, compacte en tegelijkertijd oneerbiedige stijl. Met een superieure combinatie van ironie, eruditie, sereniteit en weemoed jongleert Borges met het intellectuele erfgoed van de mens en ontmaskert hij de opvattingen over de mens en zijn universum zoals die gestalte hebben gekregen in de wetenschap, de godsdiensten, de filosofie en de literatuur als talige bouwwerken, als constructies. Als *ficciones* (ficties) dus, zoals de titel van zijn beroemdste verhalenbundel luidt. Borges ondergraaft de vanzelfsprekendheid waarmee wij, via taal, de wereld benoemen. De wereld, zo dicht Borges in de voetsporen van Schopenhauer en Berkeley,

es una actividad de la mente,
un sueño de las almas,
sin base ni propósito ni volumen.

(UIT: 'AMANECER') [1, 38]

[is] een activiteit [...] van de geest,
 een droom van de zielen,
 zonder grond noch doel noch inhoud.

(UIT: 'OCHTENDGLOREN') [13]

Enkele niet in het Spaans schrijvende auteurs die Borges als belangrijke invloed hebben genoemd zijn Umberto Eco (het personage Jorge van Burgos uit *De naam van de roos* is een ironische hommage aan de Argentijnse schrijver, terwijl het labyrintische klooster waar de roman zich afspeelt, geïnspireerd is op enkele van zijn verhalen), Italo Calvino, John Barth, Robert Coover, John Updike, Harry Mulisch en Cees Nooteboom, Frans Kellendonk, terwijl ook filosofen als Michel Foucault, Maurice Blanchot en George Steiner dankbaar uit het werk van de Argentijnse schrijver hebben geput.

Het bekendst zijn Borges' verhalen, die in hoofdstuk 12 ter sprake zullen komen. Maar aan het begin van zijn carrière was Borges vooral actief als dichter en essayist. In die periode voelde hij zich sterk aangetrokken tot de avant-garde. Hij wierp zich zelfs op als woordvoerder van het *ultraísmo*, dat hij in 1921 in Buenos Aires introduceerde (zie hoofdstuk 9). In datzelfde jaar publiceerde hij in het eerste nummer van het tijdschrift *Ultra* het volgende gedicht:

TRANVÍAS

Con el fusil al hombro los tranvías
 patrullan las avenidas.
 Proa del imperial bajo el velamen
 de cielos de balcones y fachadas
 vertical cual gritos.
 Carteles clamatorios ejecutan
 su prestigioso salto mortal desde arriba.
 Dos estelas estiran el asfalto
 y el trolley violinista
 va pulsando el pentágrama en la noche
 y los flancos desgranar
 paletas momentáneas y sonoras.

[88]

TRAMS

*Met het geweer op de schouder
patrouilleren de trams op de avenues.
Voorstevan van het bovendek onder het zeilwerk
van hemels van balkons en voorgevels
verticaal als kreten.
Schreeuwende reclameborden voeren
van boven hun prestigieuze doodssprong uit.
Twee zeggen spannen het asfalt
en de trolleyviolist
bespeelt de notenbalk in de nacht
en de flanken dorsen
kortstondige en sonore schoepen.*

Dit gedicht, waarin de invloed van het futurisme tastbaar aanwezig is, barst bijna uit zijn voegen van de beeldspraak (militaire, maritieme en muzikale, respectievelijk) en maakt zo van een alledaagse gebeurtenis – een tram die door een drukke straat rijdt – een ongewone, nieuwe ervaring, en dat was precies wat de *ultraístas* wilden.

Borges' passie voor de avant-garde duurde maar kort: al na enkele jaren distantieerde hij zich nadrukkelijk van de verafgoding van het nieuwe en van de ronkende retoriek waarmee de nieuwe kunst de traditie verketterde. Al in zijn eerste dichtbundel (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; Passie voor Buenos Aires) is de omslag zichtbaar: op een enkele uitzondering na nam Borges de *ultraísta*-gedichten die hij in de jaren hiervoor had geschreven niet op.

In *Fervor de Buenos Aires* legde Borges de fundamenten voor zijn dichterschap, dat nadien geen wezenlijke veranderingen meer heeft ondergaan, wat des te opmerkelijker is wanneer men voor ogen houdt dat Borges na 1929 ruim dertig jaar lang geen dichtbundel zou publiceren. In plaats van de traditie te verloochenen of met haar te breken, koesterde Borges haar nu en benadrukte hij de continuïteit tussen heden en verleden. Borges schuwde gebonden dichtvormen als het sonnet niet meer, terwijl zijn niet vormgebonden gedichten door hun soberheid, sereniteit en helderheid eveneens een klassieke, tijdloze indruk maken.

Met hun contemplatieve karakter en hun ingetogen toon vormen Borges' gedichten de tegenpool van Neruda's uitbundige, sterk door de actualiteit bepaalde poëzie. Borges schrijft over 'eeuwige' thema's als de tijd, de vergetelheid, de dood en de vraag naar het wezen van het leven en de werkelijkheid.

In zijn beeldspraak bedient Borges zich van oude, klassieke tropen als de roos (die bij Borges zowel de breekbaarheid als de continuïteit van de dingen symboliseert), de rivier (symbool van het leven en de onomkeerbare tijd) en de droom, die de onwerkelijkheid van het leven weerspiegelt. Een terugkerend beeld is dat van een zich tot in het oneindige opstapelende onwerkelijkheid, een spiegeling in het oneindige: de mens als droom van een god die op zijn beurt een droom van een god is die op zijn beurt een droom van een god is, enzovoort. Ook de spiegel is bij Borges symbool van de onwerkelijkheid van het leven: wat we in de spiegel zien is onwerkelijk maar we ervaren het desalniettemin als werkelijk. Is de 'werkelijke' werkelijkheid daarom niet evenzeer een spiegeling, een illusie?

In Borges' gedichten waart een weemoedige *scepsis* rond. De dichter maakt zich weinig illusies over het vermogen van de mens om de werkelijkheid en zichzelf te kennen. Het menselijk verlangen naar een definitief 'idee' van het wezen van de werkelijkheid is even onontkoombaar als futiel, omdat de mens hooguit een *vermoeden* kan hebben van wat en wie hij is en van wat de werkelijkheid is. Zijn werkelijkheidsvisies zijn daarom nooit meer dan hypothesen, mentale constructies zonder ontologisch fundament.

Volgens Borges is de mens veroordeeld tot een levenslange epistemologische gevangenisstraf. Hij wordt beheerst door de gedachte dat er een patroon of principe ten grondslag ligt aan zijn bestaan en aan het universum waarvan hij deel uitmaakt, maar beschikt niet over het vermogen dat patroon of principe te doorgronden. Het leven is een labyrint, een door een god gespeeld schaakspel, schijn, droom.

Borges' agnostische visie maakt de drang om verbanden te zoeken en parallellen te ontdekken – kortom, om te *weten* – er niet minder op. Ook niet bij de sceptische dichter zelf, in veel van wiens gedichten de platonische gedachte is te vinden dat het menselijk bestaan wordt bepaald door eeuwige grondvormen die zich telkens herhalen.

El presente está solo. La memoria
 Erige el tiempo. Sucesión y engaño
 Es la rutina del reloj. El año
 No es menos vano que la vana historia.

(UIT: 'EL INSTANTE') [II, 295]

*Het heden staat alleen. 't Geheugen is
de schepper van de tijd. De klok misleidt
ons routineus en veinst dat iets verglijdt,
maar 't jaar is loos als de Geschiedenis.*

(UIT: 'HET OGENBLIK') [15]

Ondanks deze scepsis zou je Borges een idealist kunnen noemen. In veel gedichten trekt hij verbindinglijnen tussen heden en verleden en zoekt hij naar herhalingen, parallellen en symmetrieën. Daarmee trekt hij de door tijd en plaats bepaalde werkelijkheid van het ik op een hoger, archetypisch plan. Maar Borges' idealisme is gelardeerd met twijfel:

*¿En qué noche secreta de Inglaterra
O del constante Rhin incalculable,
Perdida entre las noches de mis noches,
A mi ignorante oído habrá llegado
Tu voz cargada de mitologías,
Ruiñón de Virgilio y de los persas?
Quizá nunca te oí, pero a mi vida
Se une tu vida, inseparablemente.*

(UIT: 'AL RUIÑÓN') [III, 88]

*In welke verholen nacht van Engeland
Of van de onbecijferbare, gestage Rijn,
Vervlogen tussen de nachten van mijn nachten,
Is jouw stem, zwanger van mythologieën,
Tot mijn onwetend oor doorgedrongen,
O nachtegaal van Vergilius en de Perzen?
Wellicht heb ik je nooit gehoord, maar jouw
Leven heeft zich voorgoed geklonken aan het mijne.*

('AAN DE NACHTEGAAL') [121]

In sommige gedichten wordt het evenwicht tussen Borges' idealisme en zijn epistemologische scepsis verstoord. Het gevoel dat de mens samenvalt met zijn bestaan en dat zijn sterfelijkheid onherroepelijk is, lijkt dan de overhand te krijgen. Bijna vermanend houdt Borges zichzelf en zijn lezer voor dat eenzaamheid en vergankelijkheid de kern van het bestaan vormen:

EL ÁPICE

No te habrá de salvar lo que dejaron
 Escrito aquellos que tu miedo implora;
 No eres los otros y te ves ahora
 Centro del laberinto que tramaron
 Tus pasos. No te salva la agonía
 De Jesús o de Sócrates ni el fuerte
 Siddharta de oro que aceptó la muerte
 En un jardín, al declinar el día.
 Polvo también es la palabra escrita
 Por tu mano o el verbo pronunciado
 Por tu boca. No hay lástima en el Hado
 Y la noche de Dios es infinita.
 Tu materia es el tiempo, el incesante
 Tiempo. Eres cada solitario instante.

[63]

HET HOOGTEPUNT

*Jou zal niet kunnen redden wat geschreven
 Is door de anderen die je vrees blijft bidden;
 Jij bent niet hen en ziet je thans het midden
 Van 't labyrint waaraan je stappen weven.
 Al evenmin redt jou de stervensnood
 Van Socrates en Jezus of de kracht
 Van de gouden Siddharta, die de dood
 Koos in een tuin, bij 't vallen van de nacht.
 Stof is zowel het woord dat neergeschreven
 Wordt door je hand als 't woord dat uitgesproken
 Wordt door je mond. 't Lot toont geen medeleven,
 Terwijl de nacht van god geen einde kent.
 Jij bent gemaakt van tijd, ononderbroken
 Tijd. Jij bent elk afzonderlijk moment.*

[8]

Toch is er, mede dank zij de serene vorm waarin Borges ook dit gedicht (afkomstig uit *La cifra*, 1981; *Het geheimschrift*) heeft gegoten, geen sprake van bitterheid, maar van weemoed. In Borges' poëzie waart niet zozeer een platonische geest rond als wel een weemoedig *verlangen* naar een platonische levensovertuiging.

Octavio Paz (1914)

HET HOEFT met het oog op het geboortjaar van de Mexicaanse dichter en essayist Octavio Paz niet te verbazen dat hij later dan de drie tot nu toe besproken dichters in contact kwam met de avant-garde. Aanvankelijk zijn de invloeden indirect: via het werk van de dichters van de *Contemporáneos*-groep en van de Generatie van '27, die geen van allen 'zuivere' avantgardisten waren. Paz heeft zich evenmin volledig 'bekeerd' tot een van de avant-gardestromingen. Wel voelde hij zich sterk verwant met de surrealist, met wie hij in 1945 in Parijs in nauw contact kwam, na in 1937 in Mexico André Breton reeds te hebben ontmoet, de paus van het surrealisme. Wat Paz aantrok in het surrealisme was het constructieve karakter van deze beweging: het geloof in een transcendente manier van zijn, waarin ook plaats was voor het irrationele, de droom, het onbewuste.

Net als dat van Borges heeft het werk van Paz een uitgesproken kosmopolitisch karakter. Zijn belangstelling voor alles wat de mens aan kunst, cultuur en wetenschap heeft voortgebracht – vroeger en nu, in Oost en West – kent nauwelijks grenzen. De brede achtergrond van waaruit hij schrijft lijkt evenmin beperkingen te kennen: in zijn werk gaan literatuur, historiografie, antropologie, taalkunde, natuurkunde, theologie, sociologie, politicologie en kunstgeschiedenis een lucide dialoog aan met elkaar.

De onderwerpen die Paz, die in 1990 de Nobelprijs kreeg, aansnijdt zijn niet alleen veelomvattend, maar worden bovendien tot in hun diepste wezen belicht. Zijn bekendste studies kunnen dit illustreren. In *El laberinto de la soledad* (*Het labirint der eenzaamheid*, 1950) probeert Paz de contouren van de Mexicaanse ziel (die een ziel in wording is volgens de Mexicaanse schrijver) te schetsen. In *El arco y la lira* (*De boog en de lier*, 1956) onderneemt hij niets minder dan een zoektocht naar het wezen van de poëzie, terwijl hij in *Los hijos del limo* (*De kinderen van het slijk*, 1974) de moderne poëzie en het moderne bewustzijn probeert te definiëren. Zijn monumentale studie *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (*Sor Juana Inés de la Cruz of de valkuilen van het geloof*, 1982) is niet alleen een visie op het leven en het werk van deze grote Mexicaanse dichteres, maar een visie op een heel tijdperk en een hele cultuur: het zeventiende-eeuwse Nieuw-Spanje (het huidige Mexico). In *La llama doble* (*De dubbele vlam*, 1993), tenslotte, laat hij zien welke

plaats en betekenis seks, erotiek en liefde hebben (gehad) in de westerse en in de oosterse culturen. Met een ontembare nieuwsgierigheid, een gepassioneerde betrokkenheid en een enorme eruditie zoekt Paz naar de diepste betekenis van deze en andere veelomvattende culturele, politieke en religieuze verschijnselen. De bijna laconieke eruditie die hij hierbij aan de dag legt, doet denken aan Borges, maar bij Paz ontbreken de ironie, de scepsis en de weemoed van de Argentijnse schrijver. Paz' werk getuigt van een enorme vitaliteit en een grote verbondenheid met het leven. De Mexicaanse schrijver probeert de tegenpolen van het menselijk bestaan met elkaar te verzoenen: leven en dood, heden en verleden, het tijdelijke en het eeuwige, hoop en ontgoocheling, het werkelijke en het bovenwerkelijke, de lineaire tijd en de cyclische tijd, Amerika en Europa, Oost en West, Noord en Zuid.

De belangrijkste tegenstelling die Paz probeert te overbruggen is die tussen de mens en de wereld. De meest vruchtbare manier is volgens hem de taal van de poëzie, die volgens hem de 'oertaal' van de mens is. Sleutelbegrip in zijn poëzieopvatting is de analogie, het wezenskenmerk van alle poëzie, aldus Paz. De analogie kan worden opgevat als een vorm van mythisch denken, waarin het universum wordt gezien als een systeem van correlaties. Alles houdt verband met elkaar, niets staat op zichzelf: de woorden en de dingen, de mens en de wereld, heden en verleden, microkosmos en makrokosmos. In de poëzie komen het ene en het andere samen. Een eenvoudige verbeelding van deze opvatting is te vinden in het korte gedicht 'Palpar' (uit *Salamandra*, 1962). Het lichaam van de geliefde is meer dan alleen dat ene lichaam:

PALPAR

Mis manos
abren las cortinas de tu ser
te visten con otra desnudez
descubren los cuerpos de tu cuerpo
Mis manos
inventan otro cuerpo a tu cuerpo.

(UIT: *SALAMANDRA*, 1962) [69]

BETASTEN

*Mijn handen
 openen de gordijnen van je wezen
 kleden je met een andere naaktheid
 ontdekken de lichamen van jouw lichaam
 Mijn handen
 bedenken een ander lichaam bij jouw lichaam.*

Het karakteristieke van de moderne poëzie – die volgens Paz met de romantiek begint – is de ironie, die haaks staat op de analogie: de ironie verbreekt de correspondenties tussen het ene en het andere en confronteert de mens met zijn eenzaamheid en zijn eindigheid. In de moderne poëzie is de analogie dus nooit van blijvende aard, maar wordt zij altijd geïroniseerd.

De tegenstelling tussen analogie en ironie is goed te zien in 'El Cisne' en 'Lo fatal' van Rubén Darío (zie hoofdstuk 8): in het eerste gedicht domineert de analogie (de dichter maakt deel uit van een goddelijk systeem van correspondenties), in het tweede gedicht de ironie (de mens is zich pijnlijk bewust van zijn sterfelijkheid). Bij Paz doet de tegenstelling zich vaak in één gedicht voor, zoals in 'Aquí' (eveneens afkomstig uit *Salamandra*).

AQUÍ

Mis pasos en esta calle
 resuenan
 en otra calle
 donde
 oigo mis pasos
 pasar en esta calle
 donde

Sólo es real la niebla.

[17]

HIER

*Mijn stappen in deze straat
 weerklinken
 in een andere straat
 waar ik
 mijn stappen hoor
 die voorbijgaan in deze straat
 waar*

Alleen de nevel werkelijk is.

De in de eerste strofe opgebouwde correspondenties (ook in de vorm: de herhalingen) worden in de laatste strofe ondergraven. Maar ze verdwijnen niet: in de dialoog tussen analogie en ironie overheerst bij Paz de analogie. Paz gelooft weliswaar niet in een eeuwig leven, in archetypen, in goden die boven de tijd staan,

maar uit zijn werk spreekt de diepe overtuiging dat de mens een transcendente bestemming heeft of in elk geval kan hebben. De metafysische kern van Paz' *Weltanschauung* is de verandering: het menselijk bestaan transcendeert zich in een heden dat zichzelf voortdurend 'maakt en ongedaan maakt', zoals Paz het in het gedicht 'El fuego de cada día' ('Het vuur van iedere dag') uitdrukt.

Het heden is in Paz' poëzie een tijd van *confluencias* (samenvloeiingen): verleden, heden en toekomst komen bij elkaar in een 'ongedagtekende tijd', die geen eeuwig, mythisch heden is noch een hedonistisch heden waarin alleen het nu wordt gecelebreerd, maar een tussentijd, die niet eeuwig maar ook niet tijdelijk is.

Paz' gedichten nemen een bijzondere plaats in binnen de moderne poëzie. Zij geven uitdrukking aan de gespleten, verscheurde conditie van de moderne mens en problematiseren de taal als brug naar de werkelijkheid. Maar dit kritische, moderne bewustzijn wordt overvleugeld door een alomvattende passie voor het leven en een onvoorwaardelijk geloof in een transcendente bestemming voor de mens, in het bestaan van een hogere, 'zuivere' vorm van zijn. In Paz' poëzie is de mens niet teruggeworpen op zichzelf en vind je geen cynisme, geen solipsisme, geen nihilisme, geen *lijden*. De Mexicaanse dichter keert zich niet sceptisch van het leven af noch kijkt hij het verbitterd in de ogen. Hij omarmt het, bezielt het en geeft het betekenis. Zelfs wanneer hij het over de leegte van het menselijk bestaan heeft, dan is dat nog altijd een volle leegte.

Chronologie

César Vallejo: leven en werk

- 1892 Geboren in Santiago De Chuco, een Noord-Peruaans dorp in de Andes.
Behoort tot een mestiezenfamilie
- 1915 Vallejo's broer Miguel sterft
- 1917 Zelfmoordpoging vanwege een problematische liefdesrelatie
- 1919 *Los heraldos negros* verschijnt (en dus niet in 1918, zoals in de bundel staat)
- 1920 Betrokken bij een opstand in zijn geboortedorp — Verblijft als gevolg hiervan bijna vier maanden in de gevangenis, waar hij een deel van *Trilce* schrijft
- 1922 *Trilce*
- 1923 Vallejo vestigt zich in Parijs
- 1928 Maakt eerste reis naar Rusland
- 1930 Wordt in verband met politieke activiteiten Frankrijk uitgewezen en reist naar Madrid, waar hij onder meer vriendschap sluit met Federico García Lorca
- 1931 Vallejo wordt lid van de Spaanse Communistische Partij
- 1932 Terug in Parijs, waar zijn financiële situatie nog meer verslechtert
- 1936-38 Wanneer de Spaanse burgeroorlog uitbreekt, ontplooit Vallejo verschillende activiteiten ter verdediging van de republikeinse zaak
- 1938 Vallejo overlijdt in Parijs
- 1939 *España, aparta de mí este cáliz*

Pablo Neruda: leven en werk

- 1924 *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*
- 1924 *Tentativa del hombre infinito*
- 1927-31 Werkzaam als diplomaat in het Verre Oosten.
- 1933 *Residencia en la tierra I*
- 1934-38 Verblijf in Spanje, waar hij vriendschap sluit met enkele leden van de Generatie van '27 en het tijdschrift *Caballo verde para la poesía* opricht
- 1935 *Residencia en la tierra II*
- 1939 Neruda wordt lid van de Chileense Communistische Partij
- 1947 *Residencia en la tierra III*
- 1950 *Canto general*
- 1952 *Los versos del capitán*
- 1954 *Odas elementales*

- 1971 Nobelprijs voor literatuur
 1973 Neruda overlijdt kort na de militaire staatsgreep van generaal Pinochet op 11 september
 1974 *Confieso que he vivido* (memoires)

Jorge Luis Borges: leven en werk

- 1899 Geboren in Buenos Aires — Tweektalige opvoeding: van zijn vader en diens moeder leert hij Engels, van zijn moeder Spaans
 1914 Borges vestigt zich met zijn ouders in Genève
 1919 Schrijft de ongepubliceerde bundel *Los ritmos rojos* (De rode ritmes) vol lofgedichten op de Russische revolutie — Het gezin vestigt zich in Sevilla en Madrid, waar Borges zich aansluit bij het *ultraísmo*
 1921 Terugkeer naar Buenos Aires, waar Borges het *ultraísmo* introduceert — Medeoprichter van de avantgardistische muurkrant *Prisma*
 1923 *Fervor de Buenos Aires* (gedichten)
 1929 *Cuaderno San Martín* (gedichten)
 1938 Na zijn hoofd tegen een raam te hebben gestoten, wordt Borges ernstig ziek — Na zijn herstel wordt hij langzaam blind
 1944 *Ficciones* (verhalen)
 1946 Vanwege zijn kritische opmerkingen over het peronistische regime wordt Borges ontheven uit zijn functie van bibliothecaris en wordt hij 'gepromoveerd' tot gemeentelijk inspecteur van pluimvee en konijnen, waarop Borges ontslag neemt
 1949 *El Aleph* (verhalen)
 1955 Perón wordt afgezet — De nieuwe regering benoemt Borges tot directeur van de Biblioteca Nacional
 1960 *El hacedor* (verhalen en gedichten)
 1961 Ontvangt samen met Samuel Beckett de Internationale Literatuurprijs Formentor, het begin van Borges' internationale doorbraak
 1975 *La rosa profunda* (gedichten) — *El libro de arena* (verhalen)
 1981 *La cifra* (gedichten)
 1986 Borges overlijdt en wordt volgens eigen wens in Genève begraven

Octavio Paz: leven en werk

- 1914 Geboren tijdens de Mexicaanse revolutie in Mexico-Stad — Zijn vader was Emiliano Zapata's afgezant bij de regering van de Verenigde Staten
- 1937 Maakt in Mexico kennis met André Breton
- 1937-38 Na eind 1937 deelgenomen te hebben aan het door de Spaanse Republiek georganiseerde Schrijverscongres in Valencia, waar hij onder anderen Rafael Alberti, Luis Buñuel en César Vallejo ontmoet, verblijft hij bijna een jaar in Spanje
- 1939 Medeoprichter van het tijdschrift *Taller*
- 1945 Treedt in diplomatieke dienst — Eerste post: Parijs, waar hij intensief contact heeft met de surrealistische beweging
- 1950 *El laberinto de la soledad*
- 1956 *El arco y la lira*
- 1957 *Piedra de sol*
- 1960 *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1958)*
- 1962 Paz wordt ambassadeur in India
- 1968 Neemt ontslag als ambassadeur uit protest tegen het legeroptreden tijdens een studentenbijeenkomst op het Tlatelolcoplein in Mexico-Stad op 2 oktober, waarbij ruim driehonderd doden vielen — Schreef naar aanleiding hiervan het essay *Posdata* (1970)
- 1974 *Los hijos del limo*
- 1990 Nobelprijs voor literatuur — *Obra poética (1935-1988)*
- 1993 *La llama doble*

Het criollismo (1916-1940)



Inleiding

DE OORSPRONKELIJKE betekenis van *criollo* is: een in de Spaanse koloniën geboren Spanjaard. Daarnaast betekent *criollo* zo iets als: Spaans-Amerikaans, inheems, en dat is de betekenis waarvan *criollismo* is afgeleid, de stroming die zich ten doel stelde de inheemse werkelijkheid voor het voetlicht te brengen. In de alternatieve benamingen komt deze doelstelling eveneens tot uitdrukking: *nativismo*, *regionalismo*, *mundonovismo*, *telurismo*, *novela de la tierra*. In tegenstelling tot Europa was Amerika nog niet in kaart gebracht in de literatuur. Het was hoog tijd dat dat gebeurde, zo vonden veel schrijvers. Ze wilden bovendien laten zien dat de werkelijkheid van Spaans-Amerika geen afgeleide van de Europese werkelijkheid was, maar specifiek en autonoom. En vooral ook: zeer divers. Want meer nog dan om de 'globale' werkelijkheid van het continent ging het deze auteurs om het specifieke karakter van de verschillende gebieden en landen.

De literatuur ging dus op zoek naar nationale kenmerken en essenties. Opvallend hierbij is dat schrijvers het autochtone wezen van hun land bijna altijd buiten de grote stad zochten: het overgrote deel van de romans en verhalen speelt zich af op het land. Dit was in tegenspraak met de economische en demografische ontwikkelingen die zich in die tijd voordeden, want ook in Spaans-Amerika nam de verstedelijking in hoog tempo toe. Het *criollismo* toonde daarentegen het Spaans-Amerikaanse landschap in zijn grote verscheidenheid en met zijn grote contrasten: eindeloze, droge vlaktes (de Argentijnse *pampa*); immense, ondoordringbare oerwouden; hoge, geïsoleerde berggebieden (de Andes).

Veel aandacht was er ook voor de etnische heterogeniteit van de bevolking (Indianen, negers, blanken, mestiezen, mulatten), waarover nu in veel positievere zin werd gedacht dan in de negentiende eeuw. Hoezeer de intentie tot eerherstel voor de niet-Europese bevolkingsgroepen in intellectuele kringen bestond (wat iets anders is dan de praktijk, waarin onderscheid naar ras aan de orde van de dag

bleef) moge blijken uit de grote invloed van *La raza cósmica* (Het kosmische ras, 1925) van José Vasconcelos, dat de toekomst van Latijns-Amerika als onderwerp heeft. In het voorwoord van dit tijdens een reis door diverse landen van Latijns-Amerika geschreven dagboek ontvouwt deze Mexicaanse schrijver (tevens minister van onderwijs) zijn theorie over het vijfde ras dat in Amerika zal ontstaan, het 'kosmische ras' dat de ultieme synthese vormt van de vier afzonderlijke rassen (negers, Indianen, Mongolen, blanken). Het hoogst utopische karakter van *La raza cósmica* stond een grote populariteit van Vasconcelos' ideeën niet in de weg, terwijl de kern ervan – de *mestizaje* als superieur en niet als inferieur verschijnsel – nog steeds springlevend is in het werk van Carlos Fuentes en andere hedendaagse schrijvers (zie hoofdstuk 12).

In tegenstelling tot de 'élitaire', zich van de gemeenschap onthecht voelende individuen van het *modernismo* maken de *criollismo*-personages deel uit van een specifieke sociaal-maatschappelijke werkelijkheid. Daarbinnen hebben zij vaak een representatief karakter of een symbolische functie. Het hoeft daarom niet te verbazen dat er veel aandacht is voor de omgeving en de (economische) omstandigheden waarin zij (over)leven, voor hun zeden en gebruiken, hun uiterlijke kenmerken, hun manier van kleden.

Naast de bijzondere aandacht voor het landschap en voor de etnische identiteit en de sociale context van de personages is een ander opvallend kenmerk van het *criollismo* het gebruik van eigen, regionale taal. Hiermee probeerden de schrijvers de indruk van eigenheid en authenticiteit van de beschreven wereld te versterken (en maakten ze tevens het toevoegen van een verklarende woordenlijst bijna onontbeerlijk voor een goed begrip van de tekst).

Het zal op grond van dit alles duidelijk zijn dat het *criollismo* een variant van het realisme is. Het kent een grote diversiteit aan stijlen en vormen (documentair proza; geëngageerde literatuur; *Bildungsroman*) en invloeden (romantiek; *costumbrismo*; naturalisme; *modernismo*).

Aan het begin van het hoofdstuk over de historische avant-garde werd het *criollismo* omschreven als een stroming die zich, net als de avant-gardebewegingen, afzette tegen het *modernismo*, dat escapisme, maniërisme en pompeusheid werd verweten. Er zijn twee redenen om deze karakterisering te nuanceren. In de eerste plaats omdat de invloed van het *modernismo* nog onmiskenbaar aanwezig is in een aantal belangrijke *criollismo*-romans (met name in de lyrische passages). De tweede reden om geen al te scherpe temporele grenslijn tussen *modernismo* en *criollismo* te trekken, is dat de realistische manier van schrijven van het *criollismo* ook al in de periode van het *modernismo* bestond. Er waren toen eveneens schrij-

vers die, in het kielzog van de Europese realisten en naturalisten, de concrete werkelijkheid centraal stelden, maar hun werk stond in de schaduw van dat van de *modernistas*.

Dat er gedurende de eerste decennia van deze eeuw verandering kwam in deze situatie en het *criollismo* (dat zich op de roman en het korte verhaal concentreerde) steeds meer op de voorgrond trad, is een ontwikkeling die niet op zichzelf staat, maar die raakvlakken heeft met andere literaire tendensen uit deze periode, zoals het *postmodernismo* en de avant-gardebewegingen. Hoezeer het *postmodernismo*, het *criollismo* en de avant-garde ook verschillen, ze hebben één belangrijke drijfveer met elkaar gemeen: het groeiende besef onder intellectuelen, schrijvers en kunstenaars dat de landen van Spaans-Amerika een eeuw na de onafhankelijkheid in feite nog steeds niet onafhankelijk waren, noch in economisch noch in cultureel opzicht. Vandaar de toenemende behoefte om zich te emanciperen ten opzichte van Europa (dat, zoals in hoofdstuk 9 al is opgemerkt, door de Eerste Wereldoorlog van zijn voetstuk was gevallen) en zich te wapenen tegen de steeds grotere macht van de Verenigde Staten.

De Mexicaanse revolutie

ROND DE eeuwwisseling was het realisme in Spaans-Amerika (en de naturalistische variant hiervan) nog sterk georiënteerd op Europa. Een voorbeeld is de destijds zeer succesvolle roman *Santa* (Heilige Vrouw, 1903) van Federico Gamboa (Mexico, 1864-1939), die over het wel en wee van een prostituee gaat en onmiskenbaar is geïnspireerd op Zola's *Nana*, met dit verschil dat Gamboa's verteller zich niet beperkt tot de klinische observatie van zijn Franse voorbeeld, maar een moralistisch standpunt ten aanzien van zijn hoofdpersoon inneemt en het romantische sentiment niet schuwt.

De Mexicaanse revolutie (1910-1917) was wél een uitgesproken eigen thema. Zij begon als een gematigde, liberale bourgeoisrevolutie onder leiding van Francisco Madero, die een einde bracht aan de dictatuur van Porfirio Díaz. De overwinning was ondenkbaar zonder de boerenguerrilla's van Pancho Villa (die in het noorden opereerde) en Emiliano Zapata (actief in het zuiden). Onder hun leiding ontstond er een tweede, veel radicalere revolutie: die van de arme, landloze boeren die 'tierra y libertad' (land en vrijheid) eisten. Hoewel zowel Zapata als Villa niet lang na de revolutie werd vermoord, groeiden zij uit tot de grote helden van de revolutie en werd het doel van hun strijd – herverdeling van het land – een van de kernpunten van de nieuwe grondwet van 1917, die daarnaast de macht van de kerk sterk aan banden legde (onder meer door het onderwijs te seculariseren),

een arbeidswetgeving vastlegde en het mogelijk maakte buitenlandse bedrijven te nationaliseren.

Hoewel de Mexicaanse revolutie een aardverschuiving in de sociale stratificatie van de samenleving tot gevolg had en er belangrijke verbeteringen werden gerealiseerd in onder meer het onderwijs, was zij geen afdoende remedie tegen oude, endemische kwalen als de corruptie, het *caudillismo* en de immense verschillen tussen arm en rijk. De radicale socialistische ideeën die de inzet vormden van de strijd, werden nauwelijks in de praktijk gebracht maar des te meer door de nieuwe machthebbers gebruikt als een staatsideologisch masker waarachter hun onoirbare praktijken en de problemen van het land konden schuilgaan. De mythologisering van de revolutie werd onder meer geïnstitutionaliseerd door opdrachten van de overheid aan muurschilders als José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros en Diego Rivera, die met hun megalomane, socialistisch-realistisch werk (dat nog steeds op en in vele overheidsgebouwen in Mexico prijkt) een utopisch beeld geven van de Mexicaanse revolutie en haar voorstellen als een keerpunt in de geschiedenis van het land, dat het einde markeert van eeuwen van onrecht, wreedheid en uitbuiting. Ook de befaamde regisseur Emilio Fernández droeg zijn steentje bij door in zijn films de burgeroorlog die het land tussen 1910 en 1917 teisterde te idealiseren als een heroïsche strijd waarin het goede overwon en het kwaad ofwel overwonnen werd ofwel ten goede keerde.

Een heel andere visie is te vinden in *Los de abajo* (De verdrukten, 1916) van journalist/arts Mariano Azuela (1873-1952), die aan Pancho Villa's zijde had deelgenomen aan de strijd en zich eind 1915 in El Paso (Texas) noodgedwongen had teruggetrokken. Daar verscheen de roman die Azuela tussen de gevechten door had geschreven, *Los de abajo*, als feuilleton in een lokale krant. Vandaar dat *Los de abajo* bestaat uit korte fragmenten van ongeveer dezelfde lengte. Deze episodische en ook elliptische opbouw (de meeste fragmenten beginnen *in medias res*) geeft, in combinatie met de compacte, directe stijl, een bijna chaotische vaart aan het verhaal, die correspondeert met het onderwerp van de roman: de chaotische wederwaardigheden van het guerrillalegertje onder leiding van Demetrio Macías gedurende een periode van ongeveer twee jaar.

Los de abajo heeft zijn solide plaats in de literatuurgeschiedenis in de eerste plaats te danken aan zijn ontgoochelende visie op de Mexicaanse revolutie. Wat voor velen was begonnen als een oprecht streven naar een rechtvaardiger samenleving ontaardde al spoedig in een strijd waarin het geweld geen middel maar doel was. Tekenend voor Azuela's pessimistische visie is de spiraalstructuur die hij het verhaal gaf: na een lange reeks omzwervingen komt Demetrio Macías tenslotte met zijn bende terug op de plek waar hij twee jaar eerder zijn eerste overwinning behaalde en vindt daar de dood.

De verteller sympathiseert met de boeren, zo blijkt uit zijn scherpe oog voor de schrijnende omstandigheden waarin zij leven. Maar hij heeft er geen enkel vertrouwen in dat de revolutie verandering zal brengen in hun situatie. Het ontbreekt de boerensoldaten aan kennis, aan inzicht, aan ideeën. Het zijn instinctmatige wezens die niet weten waarvoor en voor wie ze vechten. 'De revolutie is een orkaan, en de mens die zich eraan overgeeft is die mens niet meer, hij is het miserebele droge blaadje dat door de storm wordt weggerukt..'

Deze wijze woorden zijn van Alberto Solís, de enige intellectuele idealist in het verhaal, die veelzeggend genoeg een vroege dood sterft. De symboliek hiervan krijgt extra relíef in de ontwikkeling die de ex-journalist en student medicijnen Luis Cervantes doormaakt. Hij schuift zijn onbestemde idealisme aan de kant, maakt handig gebruik van de omstandigheden, weet zich op deze manier te verrijken en overleeft tenslotte als enige van Macías' guerrillalegertje de strijd. Hiermee lijkt Azuela te willen zeggen dat de boerenopstandelingen de morele en intellectuele leiding ontbeerden die zij nodig hadden en dat de sluwste opportunisten aan het langste eind trokken. Deze bittere, cynische en ook profetische visie zou pas vele decennia later gemeengoed worden in de literatuur. *Los de abajo* is dus een uitzondering op de regel dat goede literatuur over ingrijpende historische gebeurtenissen pas jaren na afloop daarvan wordt geschreven.

Beschaving versus barbarij

DE NATUUR – en in het bijzonder de verhouding tussen mens en natuur – is, zoals in de inleiding van dit hoofdstuk al is aangestipt, een belangrijk onderwerp van het *criollismo*. Hiermee borduurt deze stroming voort op een van de bekendste *topoi* in de Spaans-Amerikaanse literatuur: de dichotomie beschaving-barbarij. Het is het hoofdthema van wat waarschijnlijk het invloedrijkste literaire werk uit de negentiende eeuw is, *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (Beschaving en barbarij. Leven van Juan Facundo Quiroga, 1845) van de Argentijnse schrijver (en later ook president) Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Hij vereenzelvigde beschaving met de stad en alles wat uit Europa kwam (wetenschap; industrie), en barbarij met het platteland (de natuur) en de inheemse bevolking (de Indiaan, de gaucho, de caudillo). In de eerste decennia van de twintigste eeuw annexeerden schrijvers als Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes en Rómulo Gallegos de door Sarmiento geïntroduceerde dichotomie en brachten er intrigerende nuances in aan.

Horacio Quiroga (1878-1937) schreef het belangrijkste deel van zijn in totaal bijna tweehonderd verhalen in het oerwoud van Misiones, de subtropische, tussen

Paraguay en Brazilië ingeklemde provincie in het noordoosten van Argentinië. De Uruguayaanse schrijver had zich in deze primitieve omgeving teruggetrokken toen hij genoeg had van het dandy-achtige bestaan dat hij aan het begin van zijn schrijverscarrière in Montevideo, Parijs en Buenos Aires had geleid. Wie de in Misiones gesitueerde verhalen leest, krijgt een gedetailleerde indruk van het oerwoud en het menselijk leven daar: de flora en fauna, de Paraná-rivier (de belangrijkste verkeersader van dit gebied), de haventjes aan de rivier, de schrijnende arbeidsomstandigheden van de contractarbeiders op de houtbedrijven in het gebied, de explosies van geweld, het alcoholmisbruik. Maar hoewel deze exotische omgeving onvreemdbaar tot Quiroga's verhalen behoort, is de beschrijving ervan nooit een doel op zichzelf, net zo min als het gebruik van lokaal taalgebruik dat is. Zoals de titel van een van Quiroga's bundels al suggereert (*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917; *Verhalen van liefde, waanzin en dood*) gaat het bij Quiroga niet in de eerste plaats om het oerwoud zelf, maar om het oerwoud als de barbaarse omgeving waarin de barbaarse kanten van de mens het dichtst aan de oppervlakte treden: zijn hartstocht, zijn overlevingsdrang, zijn waanzin, zijn wraakzucht. En vooral ook: de dood, die in bijna alle verhalen de hoofdrol speelt. De dood zit de mens als een schaduw op zijn hielen. Juist wanneer hij er het minst op rekt, slaat de dood onverbiddeijk toe.

Dit betekent niet dat Quiroga (die Edgar Allan Poe en Fjodor Dostojevski tot zijn belangrijkste voorbeelden rekende) het oerwoud alleen maar als de vleesgeworden barbaari zag, als een meedogenloze vijand waartegen de mens niet was opgewassen. Hoe wreed de exuberante natuur van Misiones ook is, zij heeft ook een enorme vitaliteit en een grootse, 'pure' schoonheid, die bewondering en respect afdwingen. Vreemdelingen die daar geen oog voor hebben en het oerwoud alleen maar gebruiken voor frivole excursies om de routine van alledag te doorbreken, zoals de hoofdpersoon van 'La miel silvestre' (De wilde honing), moeten dat met hun leven bekopen. Na van de wilde honing te hebben genoten die hij in het oerwoud vindt, raakt de man verlamd en krijgt een leger vleesetende mieren de kans hem tot op het bot op te vreten.

Maar ook wie zich met beleid in de wildernis waagt en zich er een plaats in lijkt te hebben veroverd, is zijn leven niet zeker. Elke stap kan de laatste zijn, zoals in 'El hombre muerto' (De dode man) gebeurt. Hoofdpersoon is een man die met veel inspanning en geduld een klein stuk oerwoud in cultuur heeft weten te brengen. Wanneer hij na een ochtend hard werken even wil uitrusten en tussen de afrastering rond zijn bananenplantage door kruipt om op het gras te gaan liggen, glijdt hij uit over een verdwaald stuk schors en valt. In de eerste alinea gebruikt Quiroga bedrieglijk serene bewoordingen om de gruwelijke gevolgen van de val te

beschrijven. Pas aan het slot van de tweede alinea worden zij in hun volle omvang duidelijk:

Nu lag hij op het gras, op zijn rechterzij, precies zoals hij wilde. Zijn mond, die zich even tevoren in zijn volle breedte had geopend, had zich meteen weer gesloten. Hij lag zoals hij zich dat had gewenst, met opgetrokken knieën en zijn linkerhand op de borst. Het enige was dat achter zijn onderarm en direct onder zijn riem het gevest en de helft van het macheteblad uit zijn hemd oprezen; de rest was echter niet te zien.

De man probeerde zijn hoofd te bewegen – tevergeefs. Hij keek vanuit zijn ooghoeken naar het heft van de machete, dat nog vochtig was van het zweet van zijn hand. Hij stelde zich voor hoe diep en waar de machete in zijn buik stak en kwam op koele, mathematische en onverbiddelijke wijze tot de vaste overtuiging dat hij nu aan het einde van zijn bestaan was gekomen. [308-309/89-90]

Eerst lijkt hij zijn lot te accepteren. Maar wanneer hij op gedetailleerde wijze zijn omgeving waarneemt – zijn bananenplantage, het rode dak van zijn huis, het oerwoud, de kaneelbomen – en concludeert dat er niets is veranderd, stelt hij zichzelf gerust: het is een nachtmerrie. Hij is alleen maar moe. De man klampt zich vast aan zijn waarnemingen van de werkelijkheid om hem heen, aan zijn herinneringen en aan zijn verbeelding, al kan hij hiermee het onherroepelijke feit van het fatale ongeluk niet helemaal wegdrukken:

Hij kan zich nog verplaatsen in zijn geest, als hij wil; hij kan, als hij wil, zijn lichaam even verlaten en vanuit de door hem aangelegde pier het gewone landschap van altijd zien: het vulkanische gruis met het harde handjesgras; de bananenplantage met het rode zand; in de verte de kleine afrastering op de helling, die schuin afloopt naar de weg. En nog verder weg kan hij de grasweide zien, het werk van uitsluitend zijn handen. En aan de voet van een afgeschilferde afrasteringspaal kan hij zichzelf zien, precies als altijd languit liggend op zijn rechterzij en met opgetrokken benen, als een uitgeput hoopje op het gras – hij is aan het uitrusten, want hij is heel erg moe... [312/93-94]

Wanneer zijn paard tenslotte iets doet wat het niet mag (tussen de man en de afrasteringspaal door lopen en de bananenplantage betreden) is niet alleen duide-

lijk dat de man zijn laatste adem heeft uitgeblazen maar tevens dat de door de mens getemde natuur zich onmiddellijk weer aan zijn macht onttrekt zodra zij daar de kans toe krijgt.

Quiroga wist van het korte verhaal 'een zorgvuldig gerichte pijl die wegschiet van de boog om direct doel te treffen' te maken, om het in zijn eigen woorden te zeggen. Dat is te danken aan zijn zuinige woordgebruik, zijn zorgvuldige woordkeuze en de intense, compacte structuur die hij zijn verhalen gaf (abrupt begin; korte beschrijvingen en dialogen; geraffineerde perspectiefwisselingen). Daarmee ging hij in tegen de in de Spaanssprekende landen diepgewortelde traditie van verbale praalzucht en groeide hij uit tot de aartsvader van het Spaans-Amerikaanse korte verhaal, die enkele decennia later in Julio Cortázar een van zijn meest toegewijde leerlingen zou vinden. Ook met zijn kritische, zelfbewuste beschouwingen over het korte verhaal en met zijn opvatting dat literatuur geen vrijetijdsbesteding was maar dat alleen de meest lucide uren goed genoeg zijn voor de literatuur, was Quiroga een pionier: pas in deze periode begon de literatuur in Spaans-Amerika voor schrijvers een serieuze, volwaardige bezigheid te worden in plaats van een hobby voor de zondagmiddag. Als laatste aspect van Quiroga's schrijverschap kan het rigoureuze ontbreken van elke hoop op transcendente troost voor de mens in zijn werk worden genoemd. Ook dat maakt hem tot een modern schrijver.

In Quiroga's verhalen is de mens niet alleen slachtoffer van de natuur (het oerwoud) maar ook van zijn eigen natuur. Dat is ook het geval in *La vorágine* (De maalstroom, 1924) van José Eustasio Rivera (Colombia, 1888-1928), de roman die door Quiroga 'het epos van het oerwoud' is genoemd. Hoofdpersoon en verteller is de dichter Arturo Cova. Zijn verhaal begint met een *topos* uit de romantiek: samen met zijn minnares Alicia ontvlucht hij Bogotá, waar haar ouders hen willen dwingen te trouwen. Ze trekken naar de ranch van een vriend van de dichter. Hier, op de *llano* (vlakte), leert hij de kneepjes van het cowboyvak en nemen zijn 'dromen van rijkdom en vaderschap' een hoge vlucht. Zijn onervarenheid zit hem echter in de weg, evenals de situatie in het gebied: de mensen trekken weg, wegge-lokt door 'het zwarte goud', de rubber die op grote schaal in het nabijgelegen oerwoud wordt gewonnen. Wanneer Alicia wordt ontvoerd door een verleidelijke ronselaar van rubbertappers, voelt ook Cova, verteerd door jaloezie en wraak-zucht, zich geroepen het oerwoud in te trekken.

Het oerwoud is de machtige, eeuwige, zich altijd vernieuwende natuur, waar-tegen de nietige, sterfelijke mens en zijn beschaving niet is opgewassen. Hier komen 'de meest onmenselijke instincten' aan de oppervlakte (Cova's verwording is er een voorbeeld van, zij het niet het meest overtuigende). Het oerwoud is ook

de Indiaan, die door Cova wel als wilde maar niet als nobel wordt gezien. Het oerwoud is ook de vreeswekkende, verslindende vrouw, zoals de eerste woorden van het tweede deel (waar Cova's avonturen in de jungle beginnen) al duidelijk maken: 'O oerwoud, gemalin van de stilte, moeder van de eenzaamheid en van de nevel! Welk kwaadaardig lot maakte mij tot gevangene van jouw groene gevangenis?' Het oerwoud is, kortom, het domein van de Ander: alles wat Cova niet is, niet wil zijn en niet wil kennen. Het is tevens een werkelijkheid die haaks staat op de gemeenplaatsen van de romantiek en het *modernismo*:

Waar is hier de poëzie van de afzondering, waar zijn de vlinders die als doorschijnende bloemen zijn, waar de magische vogels, het zingende beekje? Armzalige fantasieën van de dichters die uitsluitend de gedresseerde eenzaamheid kennen! [296]

La vorágine heeft, tot en met de geveugelde woorden waarmee het boek besluit ('Los devoró la selva!' – 'Het oerwoud heeft hen verslonden!'), een hoog allegorisch gehalte. Rivera's roman ontstijgt dus, net als de andere hoogtepunten van het *criollismo*, het niveau van de realistische documentaire. Dit neemt niet weg dat de roman een schat aan gegevens bevat over het leven in het Colombiaanse oerwoud bij de grens met Venezuela en Brazilië. Rivera zelf, die het gebied als lid van een onderzoekscommissie had bezocht, vond deze sociologische dimensie van *La vorágine* zelfs 'het beste aspect van het werk'. Zijn roman had een 'patriottisch en humanitair doel': de wantoestanden bij de rubberwinning wereldkundig maken. De arbeiders (onder wie veel Indianen) worden op gruwelijke wijze uitgebuit en zelfs tot slaaf gemaakt. Ze worden gedwongen zich diep in de schulden te steken, waarna het hun onmogelijk wordt gemaakt deze schulden ooit af te lossen. Maar in één opzicht zijn de bazen en de arbeiders gelijk: geen van beiden is opgewassen tegen het oerwoud, dat zich meedogenloos wrekt op hen omdat ze, om de zo begeerde rubber te winnen, de bomen laten bloeden. Zoals de rubberwinning en de hierbij betrokken mensen bepaald geen toonbeeld van beschaving zijn, zo is het oerwoud op zijn beurt evenmin een ondubbelzinnig symbool van barbarij. Het oerwoud heeft zijn eigen beschaving en verdedigt deze met hand en tand.

Het oerwoud in *La vorágine* roept de gelaagde *horror* van *Heart of Darkness* (1902) in herinnering. Dat Rivera's roman minder indruk maakt dan die van Joseph Conrad, moet op rekening van de irritante persoonlijkheid van Arturo Cova worden geschreven, die zich niet alleen kenmerkt door theatraliteit, narcisme, *machismo*, racisme, misogynie en megalomanie maar ook door een pontificaal gebrek aan gêne over deze eigenschappen. *La vorágine* wordt ontsierd

door de talrijke fragmenten waarin Cova de schijnwerpers te veel op zichzelf en te weinig op de werkelijkheid om hem heen richt. Maar gelukkig is er ook nog een aantal andere vertellers uitgebreid aan het woord. Dat hun verhalen meer boeien, is niet moeilijk te verklaren: zij hebben dankzij hun lange ervaring in het oerwoud veel meer te vertellen dan Cova en zijn gespeend van diens egotisme.

Een evenwichtiger combinatie van *novela de la tierra* en *Bildungsroman* is *Don Segundo Sombra* (*Don Segundo Sombra*, 1926) van Ricardo Güiraldes (1886-1927). Hoofdpersoon en verteller is Fabio Cáceres, een bastaard die met zijn moeder op een *estancia* (= Argentijnse hacienda) woont. Ergens tussen zijn zesde en achtste jaar wordt hij van haar gescheiden en moet hij naar de stad, om naar school te gaan. Zijn onvrede groeit met de dag, tot hij op zijn veertiende in een bar de gaucho Don Segundo Sombra ziet. Zeer onder de indruk van diens imposante verschijning en doortastende optreden, besluit hij het stadsleven de rug toe te keren en zich onder zijn leiding in te laten wijden in de gauchowereld: het vak (vee drijven, paarden temmen, lasso werpen, riemen snijden, teugels en zadeldekken naaien); de ontberingen (de lange, monotone, eenzame tochten; de warmte overdag, de kou 's nachts); de gevaren; de afleiding (hanengevechten, zang, dans). Maar het belangrijkste wat hij leert, is de gedragscode van de gaucho's, waarvan de voornaamste elementen moed, doorzettingsvermogen, eergevoel, zelfvertrouwen, trouw en stoïcisme zijn.

Na vijf jaar keert Fabio terug naar de wereld waar hij vandaan komt. Hij is de zoon van de eigenaar van de *estancia* waar hij opgroeide, zo blijkt wanneer deze is overleden en hem het landgoed heeft nagelaten. De woorden van Don Segundo Sombra ter harte nemend legt Fabio zich met een van weemoed vervuld fatalisme neer bij deze onverwachte wending van het lot en wordt hij hacienda-eigenaar. Dankzij de ervaringen die hij bij de gaucho's heeft opgedaan, heeft hij de natuur én zijn eigen natuur leren beheersen en strekt zo de andere *estancieros* (hacienda-eigenaars) tot voorbeeld:

Wie is er meer meester van de pampa dan een veedrijver? Er tekende zich een flauwe glimlach rond mijn lippen af toen ik dacht aan al die hacienda-eigenaars, verschanst in hun huizen, weg van de kou of van de warmte, bang voor het minste gevaar dat zij lopen bij een onhandelbaar paard, een woeste stier of een storm met zware windstoten. Waar zijn zij de eigenaars van? Op papier zullen enkele lapjes grond hun eigendom zijn, maar Gods pampa was werkelijk mijn bezit geweest, want ik was dank zij mijn kracht en kennis op vertrouwde voet met haar geraakt. [379]

Er gaapt een diepe kloof tussen Güiraldes' visie op de gaucho, zijn levenswijze en zijn normen en waarden enerzijds en die van zijn landgenoot Sarmiento, die zo'n tachtig jaar eerder de dichotomie *civilización* en *barbarie* had geïntroduceerd. Güiraldes beschouwt de gaucho niet als een barbaars element waarmee korte metten gemaakt dient te worden ten behoeve van de vooruitgang, maar brengt hem voor het voetlicht als een uiterst waardevolle, onmisbare bouwsteen van de (Argentijnse) vooruitgang en beschaving. Dit syncretisme weerspiegelt zich in de taal van *Don Segundo Sombra*, waarin *lenguaje gauchesco* (geen authentieke maar een gestileerde vorm van de gauchotaal) en poëtisch taalgebruik elkaar op harmo-nieuze wijze afwisselen.

Het curieuze is dat toen Güiraldes *Don Segundo Sombra* schreef, de vrije, 'wilde' gaucho's die heer en meester van de pampa waren, al lang tot het verleden behoorden. In de loop van de tweede helft van de negentiende eeuw werden zij met de invoering van het prikkeldraad beroofd van hun territorium: het land werd het bezit van particuliere eigenaars. Vanaf dat moment konden zij alleen nog maar als 'getemde' gaucho in dienst van een *estanciero* werken. Vandaar dat velen van hen naar de grote stad trokken, waar zij veroordeeld waren tot een plaats in de onderklasse. Toch betekent dit niet dat Güiraldes' roman een anachronisme is, want *Don Segundo Sombra* is geen realistische roman in de strikte zin van het woord. Het verhaal bevat vrijwel geen concrete verwijzingen naar de tijd en ruimte waarin het zich afspeelt, conflicten tussen rijk en arm schitteren door afwezigheid, terwijl zinspelingen op de modernisering die zo'n grote weerslag hebben gehad op het leven op de pampa eveneens ontbreken. Op deze manier abstraheerde Güiraldes de gaucho en zijn wereld tot archetypen, tot een ideaal, tot een mythe (zoals hij in feite ook deed met Fabio Cáceres, exemplarisch symbool van de verzoening tussen de barbarij van de gaucho's en de beschaving van de *estancieros*). Aan het slot van de roman wordt dit nog eens benadrukt: wanneer Don Segundo Sombra langzaam maar zeker uit het zicht verdwijnt, is hij '*más una idea que un hombre*' (meer een idee dan een mens).

Dat Güiraldes juist de gaucho omsmeedde tot een mythe is geen toeval: geen bevolkingsgroep in Argentinië stond zo ver af van de Europeaan als de gaucho's. Zij konden dus doorgaan voor het meest autochtone bevolkingsdeel van Argentinië en waren daarom, ongeveer zoals de Indianen in Mexico en de Andeslanden, ideaal bouw materiaal waarmee de nationale identiteit gestalte kon worden geven.

Doña Bárbara (Doña Bárbara, 1929) van Rómulo Gallegos (1884-1969) behoort, samen met *La vorágine* en *Don Segundo Sombra*, tot de drie klassiekers van het

criollismo. De roman is het meest verwant aan *Don Segundo Sombra*. De voornaamste punten van overeenkomst zijn de *Bildung* van de hoofdpersoon (die zich in de loop van het verhaal ontwikkelt tot een voorbeeldige haciënda-eigenaar), de didactische strekking, de hoopvolle visie op de toekomst en de gedetailleerde beschrijvingen waarmee de auteur het inheemse gebied op de literaire landkaart wilde zetten. De gelijkenis in de titels is daarentegen bedrieglijk, want Don Segundo Sombra is geen symbool van barbarij terwijl Doña Bárbara dat wel is. Het gaat om een essentieel verschil: Gallegos neemt de in *Facundo* geponeerde tegenstelling tussen *civilización* en *barbarie* over, Güiraldes niet.

De boodschap van *Doña Bárbara* is simpel: het boek verkondigt de noodzaak van beschaving, de plicht tot beschaving en een onvoorwaardelijk geloof in beschaving. Santos Luzardo, de held van het verhaal, is in twee opzichten het levende bewijs van deze vooruitgangsgedachte. Hij is opgegroeid in een familie van barbaarse landeigenaren (zo doodde zijn vader een van zijn zoons en pleegde daarna zelfmoord). Op zijn veertiende gaat hij met zijn moeder naar de grote stad, waar hij zich ontwikkelt tot een beschaafd mens: hij wordt advocaat.

Het eigenlijke verhaal begint wanneer hij naar Europa wil vertrekken en naar de *hato* (veeboerderij) van de familie gaat om deze te verkopen. De wantoestanden die hij op de *llano* (vlakte; symbool van Venezuela) aantreft, doen een groot beroep op zijn patriottisme en hij besluit te blijven om orde op zaken te stellen. Grootste hinderpaal is Doña Bárbara, die het gebied dankzij terreur, geweld en tovenarij in haar greep heeft. Wanneer Santos Luzardo inziet dat beschaafde middelen niet toereikend zijn, aarzelt hij niet om zich aan de mores van het gebied aan te passen en geweld te gebruiken. En dan staat niets het succes van zijn onderneming meer in de weg: Doña Bárbara verdwijnt weer naar het gebied waar zij vandaan komt, het oerwoud (dat, net als in *La vorágine*, met 'de verslindende vrouw' wordt geassocieerd). Voor de tweede keer laat Luzardo dus zien dat de beschaving aan het langste eind trekt, een gedachte die nog eens wordt onderstreept door de succesvolle opvoeding waaraan Luzardo de dochter van Doña Bárbara onderwerpt. Tenslotte trouwt hij met haar, een sentimentele wending die het verzoenende tegenwicht vormt tegen het tamelijk hardvochtige lot dat de schrijver Doña Bárbara heeft toebedeeld: voor haar is geen plaats in de nieuwe wereld. Haar landgoed wordt bij dat van Luzardo gevoegd en omheind met prikkeldraad (symbool van de beschaving).

Wie de strekking van *Doña Bárbara* artificieel vindt, zal evenmin gecharmeerd zijn van de symbolische betekenissen van de namen. Om me tot de hoofdpersonen te beperken: Santos Luzardo vertegenwoordigt het goede (Santos) en het wijze (luz = licht), Doña Bárbara het barbaarse. Een soortgelijke tegenstelling is te

vinden in de namen van hun respectieve *hatos*: Altamira (Verheven Uitzicht) tegenover El Miedo (De Angst). Ook in ideologisch opzicht is er kritiek mogelijk op Gallegos' roman: net als in *Don Segundo Sombra* is het grootgrondbezit een vanzelfsprekendheid in *Doña Bárbara*, terwijl Santos Luzardo bovendien nogal wat weg heeft van een verlicht despoot. Het verhaal van Santos Luzardo's beschavingsmissie kan zelfs worden geïnterpreteerd als een moderne versie van de Spaanse kronieken over de goddelijke missie van de conquistadores, die het heidense continent moesten redden. Maar ook al heeft Gallegos Doña Bárbara en alles waar zij voor staat tot de periferie veroordeeld, hij heeft niet kunnen verhinderen dat zij, ondanks de voor de hand liggende symbolische rol die haar is opgelegd, als personage hoog boven Santos Luzardo uittorent. Zijn voorbeeldigheid steekt bleek af bij haar complexe persoonlijkheid, die onder andere verband houdt met traumatische jeugdervaringen.

Het *indigenismo*

DE INDIAAN als literair thema was geen ontdekking van het *criollismo*, maar van de romantiek. De *criollistas* waren echter wel de eersten die de Indiaan serieus namen. Zij wilden de aandacht vestigen op deze gemarginaliseerde bevolkingsgroep en een waarheidsgetrouw beeld geven van hun levensomstandigheden. De romantici hadden heel andere bedoelingen. Voor hen was de Indiaan alleen maar een *literair* thema. Zij schreven niet over mensen van vlees en bloed maar over exotische objecten, zonder daarbij gehinderd te worden door enige kennis van zaken (veel schrijvers hadden bij wijze van spreken nog nooit een Indiaan gezien). Deze fase wordt het *indianismo* genoemd.

Aan het eind van de vorige eeuw verschenen de eerste romans en verhalen waarin de Indiaan in zijn sociale, economische en politieke context wordt geplaatst en begint de fase van het *indigenismo* (vanzelfsprekend alleen in de landen waar de Indiaanse bevolkingsgroepen groot zijn: Peru, Ecuador, Bolivia, Mexico). In de jaren twintig en dertig kwam het *indigenismo* in een stroomversnelling terecht. Van grote invloed hierop waren onder meer de brandende kwestie van de nationale identiteit en de opkomst van het socialisme en het communisme.

Er kunnen binnen het *indigenismo* van deze periode grofweg twee tendensen worden onderscheiden, die ook in combinatie voorkomen: een politieke en een antropologische. In de politieke romans is er vooral aandacht voor de schandelijke omstandigheden waarin de Indianen (moeten) leven en voor de manier waarop ze worden behandeld en uitgebuit door de grootgrondbezitters en hun directe ondergeschikten, die zich gesteund weten door de rechterlijke, geestelijke en militaire autoriteiten.

Veel van deze geëngageerde romans geven een schematische voorstelling van zaken: de Indianen zijn de zwakke, deerniswekkende slachtoffers, de blanken de meedogenloze machthebbers en de mestiezen hun trouwe handlangers. In *Huasipungo* (*Huasipungo*, 1934) van de Ecuadoriaan Jorge Icaza (1906-1978) – een van de bekendste *indigenista*-romans – zijn de blanken en de mestiezen inderdaad slechteriken van het ergste soort. Ze behandelen de Indianen als vee, ook in letterlijke zin (als pakezel, als ploegos). Wanneer de Indianen vanwege een groot, winstgevend project worden gedwongen om afstand te doen van hun *huasipungos* (kleine stukjes grond waarop zij hun eten kunnen verbouwen) komen zij massaal in opstand. Velen van hen verliezen dan het laatste wat ze nog hebben: hun leven. Maar Icaza's Indianen worden niet alleen maar gepresenteerd in termen van zielig, onschuldig en uitgebuit. Zo maken ze bijvoorbeeld een lotgenoot af uit bijgeloof en is er een groep Indiaanse vrouwen die zich maar al te graag aanbiedt om het kleinkind van de grootgrondbezitter te zogen. Frappant zijn ook de sado-masochistische trekjes in de omgang tussen man en vrouw. Icaza's Indianen spelen dus meer rollen dan uitsluitend die van slachtoffer.

Een curieuze paradox is dat Icaza's roman in een aantal opzichten de visie van de door de schrijver zo vermaledijde blanke visie op de Indianen bevestigt. De verteller geeft de Indianen namelijk nauwelijks de kans om menselijke wezens te worden, omdat hij hen voortdurend vergelijkt met beesten en omdat hij hen niet als individuen maar als groep beschrijft (op een enkele uitzondering na hebben ze zelfs geen naam). Het volgende citaat kan iets laten zien van deze paradox (en ook van Icaza's bezwerende stijl en naturalistische oog voor het weerzinwekkende detail):

De winter, de winden op de hoogvlakte afkomstig van de bergen rondom, de ellende en de apathie van de mensen, de schaduw van de hoge toppen die het dorp omsluiten, hebben van die plaats een nest gemaakt, vol modder, vol vuilnis, vol droefheid, weggedoken in een verdedigende houding. Ineengedoken staan de hutten langs de enige, modderige weg; ineengedoken zitten de kinderen voor de deur van hun huis te spelen in de stinkende modder of te rillen van een oude malaria; ineengedoken zitten de vrouwen 's morgens en 's avonds bij het vuur de maïs pap en de aardappelsoep klaar te maken; ineengedoken werken de mannen van vroeg tot laat op het land, in de bergen, op de hoogvlakte of verdwijnen over de wegen achter hun muil dieren om vrachten te brengen naar de andere dorpen; ineengedoken murmelt het donkere water in de goot langs de weg, de goot met het

troebele water waarin de beesten van de naburige huasipungo's hun dorst lessen, waar de varkens in modderbedden liggen te rollen om hun jeuk te verlichten, waar de kinderen neerknielen om te drinken, waar de dronkaards staan te pissen. [74-75/18]

Een uitspraak uit een interview kort voor zijn dood onderstreept nog eens dat Icaza's visie op de Indianen in wezen paternalistisch is. Indianen zijn nog niet klaar voor de revolutie, zo verklaarde hij. 'Ze moeten eerst in nuttige en bewuste mensen worden veranderd.'

In de antropologische variant van het *indigenismo* verschuift de aandacht van de Indiaan als slachtoffer naar het dagelijks leven van de Indianen, naar hun cultuur. De nadruk ligt op de voorbeeldige aspecten van hun manier van leven: hun gemeenschapszin, hun harmonieuze verhouding met de natuur. Dit leidt tot een vertekening die naar het idealistische neigt, zoals in *Los perros hambrientos* (*Hongerige honden*, 1938) van de Peruaan Ciro Alegría (1909-1967), waarin de verteller een vriendelijke, maar autoritaire schoolmeester is die de westerse lezer bij de hand neemt en hem een verre, onbekende wereld binnenleidt: de droge, desolate, uitgestrekte hoogvlakte van de Andes in het noorden van Peru. Geduldig en niet zonder gevoel voor humor vertelt hij hoe Indianen en mestiezen daar in volstrekte harmonie met de natuur en in grote solidariteit met elkaar leven. Hij vat zijn didactische missie serieus op, waardoor de lezer heel wat te weten komt over de flora en fauna van dit gebied, over de keuken, de kleding, de omgangsvormen, de muziek en de poëzie van de bewoners.

De rust en de harmonie in deze paradijselijke wereld worden wreed verstoord door een langdurige droogte, die zelfs de onderlinge solidariteit in gevaar brengt. Maar na een lange, moeilijke tijd blijkt het lot toch rechtvaardig te zijn: op de laatste pagina's komt de regen eindelijk weer met bakken uit de hemel vallen.

Het *indigenismo* dat in de jaren twintig en dertig zo'n belangrijke ontwikkeling doormaakte, schoot in één essentieel opzicht ernstig tekort: het drong niet door tot de wereld van de Indiaan maar gaf een visie van buitenaf, die bovendien in veel gevallen paternalistisch was. Er moest dus nog een volgende stap worden genomen, en die werd gezet door schrijvers als José María Arguedas (1911-1969) en Miguel Angel Asturias (1899-1974), die dankzij hun achtergrond (Arguedas groeide gedeeltelijk op tussen de Indianen; Asturias was een mesties) en dankzij hun kennis dicht bij de belevingswereld van de Indianen stonden.

In tegenstelling tot bijvoorbeeld zijn landgenoot Ciro Alegria vond Arguedas niet dat de Indianen moesten integreren. Hij meende dat de ware Peruaanse cultuur die van de Indianen was en zag het als zijn taak om zowel in zijn literaire als in zijn wetenschappelijke werk (Arguedas was antropoloog) iets van de rijkdom van deze cultuur te laten zien. Arguedas schreef voornamelijk in het Spaans en trachtte hierin de syntactische patronen van het Quechua door te laten klinken en aldus de eigen manier van denken van de Andes-Indianen te 'vertalen'. Hij was daartoe in staat omdat het Quechua de eerste taal was die hij leerde. Hij was weliswaar een kind van blanke ouders maar was bij de Indianen opgegroeid. Later werd hij weer 'overgeplaatst' naar de sociale en etnische klasse waaruit hij afkomstig was. Maar zijn ziel bleef bij de Indianen. De verscheurdheid waartoe deze dubbele identiteit leidde, loopt als een rode draad door Arguedas' werk en is het hoofdthema van *Los ríos profundos* (*De diepe rivieren*, 1958). Het is Arguedas' belangrijkste roman, die het paternalisme en het traditionele realisme van het *criollismo* ver achter zich laat en daarom feitelijk bij de *nueva novela* hoort (zie hoofdstuk 12).

Dit laatste geldt in nog sterkere mate voor het werk van de Guatemalteekse schrijver Miguel Angel Asturias. Net als Arguedas probeerde hij een visie van binnenuit te geven van de Indianenwereld. Maar zijn werkwijze was totaal anders. Ook al kende Asturias de Indianenwereld uit eigen ervaring, toch sprak hij, in tegenstelling tot Arguedas, geen Indianentaal. Maar bij het schrijven van zijn meesterwerk *Hombres de maíz* (*De doem van de maïs*, 1949) baseerde Asturias zich voornamelijk op schriftelijke bronnen: de eeuwenoude mythen en legenden die vlak na de verovering waren opgetekend in teksten als de *Popol Vuh* ('de Maya-bijbel') en de *Chilam Balam*-boeken. Het resultaat is een indringende verbeelding van de magische denkwereld van de Maya's. In 1967 ontving Asturias de Nobelprijs voor literatuur.

Chronologie

- 1903 Federico Gamboa, *Santa*
- 1910 Eeuwfeest onafhankelijkheid Spaans-Amerika
- 1910-17 Mexicaanse revolutie
- 1917 Nieuwe grondwet Mexico
- 1916 Mariano Azuela, *Los de abajo*
- 1917 Horacio Quiroga, *Historias de amor de locura y de muerte*
- 1924 José Eustasio Rivera, *La vorágine*
- 1925 José Vasconcelos, *La raza cósmica*
- 1926 Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*
- 1929 Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*
- 1934 Jorge Icaza, *Huasipungo*
- 1938 Ciro Alegría, *Los perros hambrientos*
- 1949 Miguel Angel Asturias, *Hombres de maíz*
- 1958 José María Arguedas, *Los ríos profundos*
- 1967 Miguel Angel Asturias krijgt de Nobelprijs voor literatuur

Modernisme en postmodernisme: de nueva novela (1940-)



De boom en de nueva novela

IN DE jaren zestig steeg de belangstelling voor de contemporaine Spaans-Amerikaanse literatuur binnen en buiten de Spaanstalige wereld op spectaculaire wijze. Men sprak van een *boom*. Economisch gezien was er inderdaad sprake van een explosieve groei: nog nooit eerder werd er zoveel Spaans-Amerikaanse literatuur gepubliceerd en vertaald. Vanuit literair-historisch oogpunt is de term daarentegen enigszins misleidend, omdat tamelijk veel van wat tijdens de *boom*-periode bekend werd al in de jaren veertig en vijftig was gepubliceerd, maar toen nauwelijks de aandacht had getrokken. Anderzijds verschenen er in de jaren zestig inderdaad zoveel hoogtepunten dat dit decennium alleen al om die reden een bijzondere bloeiperiode kan worden genoemd. Enkele voorbeelden zijn: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) van Carlos Fuentes, *Rayuela* (1963) van Julio Cortázar, *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) en *Conversación en La Catedral* (1969) van Mario Vargas Llosa en *Cien años de soledad* (1967) van Gabriel García Márquez. Deze vier schrijvers – Cortázar, Fuentes, García Márquez en Vargas Llosa – vormen de kern van de *boom*. Bovendien publiceerden de schrijvers van de vorige generatie hun bekendste werken in de jaren zestig. Zo verschenen in 1961 *El astillero* (*De werf*) van Juan Carlos Onetti en *Sobre héroes y tumbas* (*Over helden en graven*) van Ernesto Sábato en in 1966 *Paradiso* (Paradiso) van José Lezama Lima. Maar minstens zo belangrijk is dat, zoals gezegd, pas in dit decennium het vroegere werk van deze generatie bekend werd. Een frappant voorbeeld zijn de twee verhalenbundels *Ficciones* (1944) en *El Aleph* (1949) van Jorge Luis Borges, die pas na zo'n vijftien jaar hun publiek vonden en overal vertaald werden. Voor het werk van onder meer Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Adolfo Bioy Casares en Juan Rulfo geldt een vergelijkbare *Werdegang*.

Er was in de jaren zestig dus in feite sprake van een driedubbele oogst: in één decennium kreeg de literatuur van drie decennia (de jaren veertig, vijftig en zestig)

een brede verspreiding. De *boom* gaf dus een enigszins vertekend beeld van de stand van zaken. Het hoeft daarom niet te verbazen dat er in de loop van de jaren zeventig – toen deze inhaalmanoeuvre min of meer was voltooid – hier en daar geluiden van teleurstelling waren te horen: de spoeling was aanmerkelijk dunner geworden.

De term *boom* komt uit de economie en is als literair-historisch begrip niet erg gelukkig. Hij verwijst, zoals gezegd, in de eerste plaats naar een extrinsiek verschijnsel: de explosief gegroeide belangstelling voor de moderne Spaans-Amerikaanse literatuur. Daarnaast is de term *nueva novela* (nieuwe roman) in zwang. De twee worden nogal eens door elkaar gebruikt. Ten onrechte: de *boom* heeft uitsluitend betrekking op de 'explosie' van de jaren zestig, terwijl *nueva novela* verwijst naar al het nieuwe narratieve proza van na 1940. Ook op deze term valt het een en ander af te dingen, want 'nieuw' is een relatief begrip. Maar deze term verwijst wel naar een belangrijk intrinsiek kenmerk: de grote drang om te breken met het traditionele realisme van het *criollismo* en om nieuwe, moderne literatuur te schrijven.

De *nueva novela* ontwikkelde zich tegen de achtergrond van onder meer de volgende historische omstandigheden. In de eerste plaats was er de massale migratie van het platteland naar de grote stad, waardoor het lezerspubliek groter, ontwikkelder en beter bereikbaar werd. Daarnaast was de komst van Spaanse vluchtelingen na de Burgeroorlog (1936-1939) van groot belang. Onder hen bevonden zich veel intellectuelen, schrijvers, docenten en uitgevers. Van de kennis en ideeën die zij meebrachten, hebben met name de landen waar zij zich vestigden (vooral Mexico en Argentinië) geprofiteerd. De derde factor is de Tweede Wereldoorlog, waardoor de import van boeken en tijdschriften uit Europa stil kwam te liggen. Dit stimuleerde het initiatief in literaire centra als Buenos Aires en Mexico, waar de literaire infrastructuur werd verbeterd en tijdschriften, uitgeverijen en culturele instituties werden opgericht.

Wat de *boom* betreft, speelde zowel Cuba als Spanje een moeilijk te overschatten rol. Op 1 januari 1959 was onder leiding van Fidel Castro de Cubaanse Revolutie begonnen. De weerklink hiervan was enorm. Voor het eerst in de geschiedenis van Spaans-Amerika, zo meenden velen, werd de vicieuze cirkel van zwakke democratieën en autoritaire regimes doorbroken. Dankzij het socialisme zouden de schrijnende ongelijkheden verdwijnen en plaatsmaken voor rechtvaardigheid en waardigheid voor het volk.

Cuba werd een gemeenschappelijk ideaal voor veel schrijvers. De Cubaanse overheid stimuleerde bovendien de onderlinge contacten. In de eerste plaats door

de uitgeverij Casa de las Américas op te richten, die, zoals de naam al aangeeft, onderdak wilde bieden aan schrijvers uit heel Spaans-Amerika. Onder dezelfde naam werd een belangrijk tijdschrift uitgegeven en een prestigieuze prijs ingesteld. Ook werden er schrijvers uitgenodigd en congressen georganiseerd. Cuba werd, kortom, in de jaren zestig het literaire centrum van Spaans-Amerika

De Cubaanse revolutie bracht ook buiten Spaans-Amerika de gemoederen in beweging. Schrijvers als Juan Goytisolo, Jean-Paul Sartre en Harry Mulisch bezochten het eiland en schreven er uitvoerig en in uiterst geestdriftige bewoordingen over. Mede hierdoor kwam in Europa de interesse voor Latijns-Amerika in een stroomversnelling terecht, en daarvan heeft natuurlijk ook de literatuur kunnen profiteren.

De beruchte Padilla-affaire zorgde voor een scheiding der geesten. In 1968 had een internationale jury de prijs van de Cubaanse Schrijversbond toegekend aan de Cubaanse dichter Heberto Padilla voor zijn bundel *Fuera del juego* (Buiten spel). De kritiek op de revolutie die Padilla's gedichten bevatten, was de Cubaanse autoriteiten een doorn in het oog. De bundel werd weliswaar gepubliceerd, maar ging vergezeld van een kritische inleiding van het dagelijks bestuur van de Schrijversbond. Padilla raakte in ongenade en werd een contrarevolutionair genoemd. In 1971 werd hij gearresteerd. Onmiddellijk tekenden vierenvijftig intellectuelen uit Europa en Amerika protest aan, onder wie Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Julio Cortázar, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Jean-Paul Sartre, Susan Sontag en Mario Vargas Llosa. In een brief aan Fidel Castro spraken zij, na van hun steun aan de Cubaanse revolutie te hebben getuigd, hun verontrusting uit over de gang van zaken.

Een maand later kwam Padilla uit de gevangenis. In het openbaar bekende hij schuld en betuigde spijt. Er volgde een tweede brief aan Fidel Castro (die overigens niet werd ondertekend door Julio Cortázar), waarin de 'bekentenis' van Padilla een schertsvertoning werd genoemd die de ergste praktijken van Stalin in herinnering riep. Op deze in *Le Monde* gepubliceerde brief werd niet door Fidel Castro gereageerd, maar door Padilla, die de ondertekenaars van reactionaire haat jegens socialistische landen beschuldigde en zijn brief besloot met de woorden: 'Cuba heeft jullie niet nodig.'

Vanaf dat moment kwamen twee onverzoenbare kampen tegenover elkaar te staan: de schrijvers die bleven sympathiseren met de Cubaanse revolutie (onder wie Gabriel García Márquez, Julio Cortázar en Eduardo Galeano) en de schrijvers die de Cubaanse revolutie voortaan als een linkse dictatuur beschouwden en dat niet onder stoelen of banken staken (Mario Vargas Llosa; Octavio Paz).

Ook Spanje was in de jaren zestig in meer dan één opzicht een ontmoetingspunt voor schrijvers uit verschillende landen van Spaans-Amerika. Het is zelfs het land waar de *boom* begon. Dat gebeurde toen Mario Vargas Llosa in 1962 de prestigieuze Premio Biblioteca Breve van uitgeverij Seix Barral (Barcelona) kreeg voor het manuscript van zijn eerste roman, *La ciudad y los perros* (*De stad en de honden*, 1963). In de hierop volgende jaren publiceerden Seix Barral en enkele andere Spaanse uitgeverijen veel Spaans-Amerikaanse literatuur. Op deze manier kon deze zich niet alleen een plaats veroveren op de markt in Spanje en de rest van Europa, maar ook in Spaans-Amerika zelf, waar Spaanse uitgeverijen in het algemeen een veel groter bereik hadden dan de lokale uitgeverijen. Van moeilijk te overschatten betekenis is de rol van literair agente Carmen Balcells geweest, vernoemd de peetmoeder van de Spaans-Amerikaanse literatuur. Vanuit haar kantoor in Barcelona bracht zij het werk van 'haar' jongens overal ter wereld aan de man. Voeg hierbij het feit dat een aantal van hen (onder wie García Márquez en Vargas Llosa) omstreeks 1970 in de hoofdstad van Catalonië woonde en een aantal anderen (onder wie Cortázar en Fuentes) daar regelmatig vertoefde, en het zal niet verbazen dat Barcelona weleens met een knipoog de toenmalige hoofdstad van Spaans-Amerika is genoemd.

Nueva novela versus criollismo

IN THEMATISCHE zin had de roman zich in de eerste decennia van deze eeuw ontworsteld aan de Europese modellen door de eigen werkelijkheid en identiteit centraal te stellen. Maar in literair-esthetische zin was er nog geen sprake van emancipatie, omdat de schrijvers teruggrepen naar het realisme en het naturalisme van de negentiende eeuw en omdat hun werk niet universalistisch was, maar zich terugtrok in een soms naar het folkloristische neigend provincialisme. De nieuwe schrijvers beschouwden daarom niet de *criollistas* maar de grote schrijvers van het Europese en Noordamerikaanse modernisme (1910-1940) als hun directe voorvaders. De schrijvers dus die de uitgangspunten van het realisme afwezen en een veel problematischer visie op de werkelijkheid en op de verhouding tussen taal en werkelijkheid hadden ontwikkeld: James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf. Voor hen was de kenbaarheid van de werkelijkheid geen uitgangspunt, maar een probleem. De werkelijkheid was, zo meenden zij, altijd een interpretatie van de werkelijkheid door een beperkt, subjectief bewustzijn.

In het modernisme (niet te verwarren met het Spaans-Amerikaanse en Spaanse *modernismo* van rond de eeuwwisseling) staan epistemologische kwesties

centraal, dat wil zeggen kwesties die de (on)kenbaarheid van de werkelijkheid betreffen. In modernistische romans is de werkelijkheid geen gegeven meer, maar een probleem: in hoeverre is zij kenbaar?

Geïnspireerd door hun voorbeelden wilden de schrijvers van de *nueva novela* zich bevrijden van de ketenen van de traditie en een eigen, nieuwe, moderne literatuur creëren. De *nueva novela* begon dus als een inhaalmanoeuvre: de verwerking van het Europese en Noordamerikaanse modernisme. Maar deze annexatie had een opmerkelijk vervolg: een aantal schrijvers van de *nueva novela* schreef op een gegeven moment literatuur die niet meer tot de achterhoede van het modernisme behoorde maar tot de voorhoede van het postmodernisme, de stroming die in de loop van de jaren zestig en zeventig dominant werd in de westerse literatuur. Hoewel de discussie over wat onder postmodernisme moet worden verstaan nog in volle gang is, lijkt er wat de literatuur betreft een zekere consensus te zijn ontstaan over dit concept. Het postmodernisme (niet te verwarren met het *post-modernismo*, de tweede fase van het *modernismo*) kan als een radicalisering van het modernisme worden beschouwd. Beide stromingen wijzen de mimetische literatuuropvattingen af, maar in het postmodernisme wordt de representatie van de werkelijkheid in taal – de relatie tussen woord en wereld dus – veel sterker geproblematiseerd dan in het modernisme. De modernisten geloofden weliswaar niet meer in een objectief, alomvattend 'beeld' van de werkelijkheid, maar nog wel in subjectieve werkelijkheidspercepties. Het postmodernisme daarentegen gelooft niet meer in de authenticiteit van welke menselijke waarneming dan ook. In feite valt er niets 'waars' te zeggen over de wereld en over de mens (het subject), aldus de meest radicale variant van het postmodernisme. De werkelijkheid die de mens in zijn taal tot uitdrukking brengt, is artificieel of, om met Borges te spreken, fictie. In postmodernistische romans komt deze radicale taalscepsis tot uitdrukking in de ontologische onzekerheid, die zowel het subject als diens wereld(en) betreft. Er is geen sprake van een duidelijk afgebakende wereld. In plaats hiervan lopen verschillende werelden door elkaar heen (feit en fictie, droom en werkelijkheid, geschiedenis en science-fiction).

De verschuiving van *criollismo* naar *nueva novela* is in grote lijnen die van realisme naar modernisme en postmodernisme. Voor de schrijvers van de *nueva novela* waren de werkelijkheid en de representatie hiervan in taal geen vanzelfsprekenheden meer. Anders gezegd: werkelijkheid, taal en de relatie hiertussen werden geproblematiseerd. Vrijwel alle andere verschillen tussen het *criollismo* en de *nueva novela* kunnen worden herleid tot dit kernpunt. In de eerste plaats is er het verschil in perspectief. In het *criollismo* is in het algemeen sprake van een verteller die een eenduidig en min of meer volledig beeld van de werkelijkheid geeft. Zelfs wanneer

de hoofdverteller intern is (een personage dus) maakt hij de indruk een betrouwbaar beeld te geven van zijn wereld. De *nueva novela* stelt daarentegen dat elke visie op de werkelijkheid per definitie beperkt en gekleurd is. De overtuiging dat de mens in staat is de werkelijkheid te kennen (erfenis van het negentiende-eeuwse realisme en van het positivisme en het geloof in de vooruitgang die hieraan ten grondslag liggen) maakt plaats voor twijfel aan het vermogen hiertoe. Deze twijfel komt onder meer tot uitdrukking in het meervoudige, fragmentarische perspectief en in procédés als de innerlijke monoloog en de radicale variant hiervan, de *stream of consciousness*. De lezer krijgt dus geen compleet, afgerond beeld van de werkelijkheid voorgeschoteld, maar ziet zich geconfronteerd met een onvolledige werkelijkheid, vol open plekken en vraagtekens.

Het verschil in tijdsstructuur houdt verband met het voorafgaande. De lineaire chronologie van het *criollismo* (de 'externe tijd' zou je kunnen zeggen) maakte plaats voor de *mentale* tijd (de tijdsbeleving van het individu, waarin verleden, heden en toekomst niet streng van elkaar zijn gescheiden maar grillig door elkaar heen lopen) en voor de mythische tijd (de cyclische tijd van zich herhalende patronen).

Ook de visie op de taal veranderde. Voor de *criollistas* was de taal nog een 'natuurlijk' instrument waarmee de werkelijkheid kon worden weergegeven. Voor de schrijvers van de *nueva novela* was het daarentegen geen vanzelfsprekendheid dat de werkelijkheid adequaat en betrouwbaar in taal kon worden gerepresenteerd. De overtuiging dat er een kloof tussen taal en werkelijkheid gaapte, kwam onder meer tot uitdrukking in de vormexperimenten (die de lezer bewust maakten van de autonomie en de manipuleerbaarheid van taal) en, meer in het algemeen, in het metaliteraire karakter van de *nueva novela*: literatuur ging niet meer alleen over de wereld maar ook over zichzelf.

Minder belangrijk dan de hierboven genoemde verschillen maar wel het noemen waard is de verschuiving van een moralistisch, didactisch en optimistisch standpunt (*criollismo*) naar een amorele en pessimistische stellingname (*nueva novela*). Daarnaast kan worden opgemerkt dat de romans en verhalen zich als gevolg van de verstedelijking steeds meer in de grote stad en steeds minder op het platteland gingen afspeelen.

De eerste generatie en haar voorgangers

OOK AL zochten de schrijvers van na 1940 hun voorbeelden vooral in het buitenland, toch waren ook in Spaans-Amerika in de voorafgaande decennia al enkele auteurs actief die de literatuuropvattingen van de *criollistas* afwezen. Een van hen

is de Chileense schrijfster María Luisa Bombal (1910-1981), die zowel in *La última niebla* (De laatste nevel, 1935) als in *La amortajada* (De vrouw in het doodskleed, 1938) een door conventies en tradities genuïlkorfde, eenzame vrouw uit de gegoede klasse aan het woord laat die zich heeft opgesloten in haar particuliere gedachten- en gevoelsleven. Hierdoor is het onmogelijk precies vast te stellen in hoeverre wat deze vrouwen vertellen waar is. Het is bijvoorbeeld heel goed mogelijk dat de van hartstocht en nostalgie vervulde herinnering aan een vroegere geliefde die de hoofdpersoon van *La última niebla* koestert, niet meer is dan een noodgreep van haar fantasie om het gebrek aan passie in haar huwelijk te compenseren. In *La amortajada* wordt zelfs een perspectief gehanteerd dat haaks staat op welke realistische conventie dan ook: dat van een opgebaarde vrouw, die tijdens de dodenwake terugkijkt op haar leven.

Het hoeft met het oog op de grote affiniteit van Argentinië met Europa niet te verbazen dat het modernisme van het interbellum juist in dit land wortel schoot. Het kosmopolitische tijdschrift *Sur* (opgericht in 1931) speelde een belangrijke rol hierbij, omdat dit het werk van talrijke toonaangevende Europese schrijvers uit die periode introduceerde in de vorm van vertalingen, boekbesprekingen en beschouwingen. *Sur* werd een begrip in heel Spaans-Amerika.

De Argentijnse schrijver Roberto Arlt (1900-1942) behoorde niet tot de kring rond *Sur* maar schreef wel de meest verrassende romans van die tijd: het tweeluik *Los siete locos* (De zeven gekken, 1929) en *Los lanzallamas* (De vlammenwerpers, 1931). Deze romans verschenen kort na de *criollismo*-roman *Don Segundo Sombra* van Ricardo Güiraldes (wiens secretaris Arlt overigens enige tijd was). Een groter contrast is nauwelijks denkbaar. Güiraldes richt de blik op het verleden en zijn roman speelt zich af op het platteland. Arlt daarentegen situeert zijn verhaal (als daarvan tenminste kan worden gesproken) in het heden en in de grote stad. In tegenstelling tot Güiraldes tracht Arlt niet zoiets als een nationale mythe te creëren, maar ontmaskert hij het leven in Buenos Aires als leeg, chaotisch, waanzinnig, wanhopig, zinloos. Hij associeert de grote stad niet met beschaving, maar met barbarij.

Juan Carlos Onetti (1909-1994)

HET IS niet alleen aan deze meedogenloze visie maar ook aan de fragmentarische, nerveuze, ongepolijste wijze waarop Arlt haar gestalte had gegeven dat zijn werk diepe indruk maakte op onder meer Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato en Julio Cortázar. De uit Uruguay afkomstige Onetti is de schrijver van *El pozo* (De put, 1939). Deze korte roman wordt nu als het beginpunt van de *nueva novela*

beschouwd maar trok bij verschijnen slechts de aandacht van een handjevol lezers. Het duurde meer dan tien jaar voordat de eerste oplage van vijfhonderd exemplaren was uitverkocht. Hoewel *El pozo* niet is gesitueerd in Santa María – de fictieve plaats waarin Onetti's werk zich vanaf *La vida breve* (*Het korte leven*, 1950) voornamelijk zou gaan afspelen – is de kern van Onetti's wereld al in deze debuutroman te vinden: de onherroepelijke troosteloosheid en zinloosheid waartoe de mens is veroordeeld, niet alleen in de werkelijkheid maar ook in zijn verbeelding. Onetti's personages zijn vrijwel zonder uitzondering volwassen mannen die zich voortslepen in een druilerig, lethargisch, solitair en verloederd bestaan, dat is doortrokken van het schrijnende verlangen naar de onschuld en het geluk van de kinderjaren en vroege volwassenheid. Door een verhouding aan te gaan met een meisje of jonge vrouw die de grens van het morele en lichamelijke verval nog niet is gepasseerd, proberen zij iets van de verloren tijd terug te winnen. Het wrange is dat zij niet alleen in de werkelijkheid maar zelfs in hun verbeelding niet bij machte zijn hun grote verlangen te bevredigen: hun herinneringen en hun fantasieën zijn even grauw en deprimerend als de werkelijkheid waarin zij leven.

In *De put* is Eladio Linacero aan het woord. Hij woont in een smerige kamer in een grote stad en heeft zich afgekeerd van het leven: van het werk, van de vrouwen, van zijn vrienden, van de politiek. De enige behoefte die hij voelt, is om aan de vooravond van zijn veertigste verjaardag de geschiedenis van zijn leven op te schrijven. Die bestaat uit twee onderdelen: 'de wereld van de ware feiten' en 'de avonturen', dat wil zeggen de dromen en fantasieën die tegenwicht moeten bieden tegen de existentiële leegte waarin hij zich bevindt.

In 'de wereld van de ware feiten' heeft hij de ene teleurstelling na de andere moeten incasseren. Niemand begrijpt of accepteert zijn pogingen iets van de verloren tijd van de onschuld terug te winnen, bijvoorbeeld door een tafereel in scène te zetten waarin zijn echtgenote weer precies de vrouw uit zijn herinnering is of door zich te fixeren op de 'meisjesarmen' van een prostituee, die hem doen denken aan het onbezoedelde wezen dat zij vroeger geweest moet zijn. Ook zijn pogingen om anderen deelgenoot te maken van zijn fantasieën mislukken faliekant. Maar ook zijn fantasieën zelf zijn in wezen niet in staat zin aan zijn leven te geven, zo schrijft hij aan het eind van de nacht:

Een paar jaar geleden meende ik het geluk te hebben gevonden. Ik dacht een bijna absolute scepsis bereikt te hebben en wist zeker dat ik om gelukkig te zijn kon volstaan met iedere dag te eten, niet naakt rond te lopen, te roken en zo nu en dan een boek te lezen. Dit en wat ik als ik wakker was kon dromen, als ik mijn ogen open voor de

donkere nacht. Het verbaasde me zelfs dat ik dit pas na zoveel tijd ontdekte. Maar nu voel ik dat mijn leven niet meer dan het verstrijken van fracties tijd is, de ene na de andere, als het geluid van een klok, het water dat stroomt, geld dat geteld wordt. Ik lig en de tijd verstrijkt. [63-64/61]

El pozo is verwant aan het modernisme. In de eerste plaats omdat niet dé werkelijkheid centraal staat, maar de particuliere werkelijkheid van Eladio Linacero, die een typisch modernistisch personage kan worden genoemd: onthecht, hyperbewust, twijfelend, argwanend. De fragmentarische structuur van zijn verhaal maakt het kennen van zijn werkelijkheid tot een problematische opgave. Daarnaast is er Eladio's taalscepsis: de taal is niet in staat om wat hij zijn ziel of zijn gevoelens noemt tot uitdrukking te brengen. Maar dat transcendente fenomenen als de ziel, de gevoelens en de liefde bestaan, betwijfelt hij niet, en ook dat ligt in de lijn van het modernisme.

La vida breve lijkt in opzet op *El pozo*, want ook in deze roman is een diep in het bestaan ontgoochelde man aan het woord die verlossing zoekt in wat Eladio Linacero 'avonturen' noemt. Oftewel: verhalen, fantasieën. Juan María Brausen, de hoofdpersoon van *La vida breve*, verzint zelfs een hele stad bij elkaar, Santa María. Hoofdpersoon van Brausens verhaal is dokter Díaz Grey, die zich zojuist in Santa María heeft gevestigd en bezoek krijgt van een bij een drugshandel betrokken patiënte die zijn leven overhoop zal gooien.

Net als in *El pozo* zijn in *La vida breve* de werkelijkheid van de verteller en het verhaal dat hij verzint nauw op elkaar betrokken. De werkelijkheid van Juan María Brausen is zijn op de klippen gelopen huwelijk en het ontslag dat hem boven het hoofd hangt. Zich uitgevend voor Arce zoekt hij contact met de prostituee die naast hem is komen wonen en die niet weet dat hij haar buurman is. De naamsverandering en het contact met de prostituee zijn, net als het bedenken van het verhaal over Díaz Grey, handelingen die deel uitmaken van een overgangsrite. Brausen, walgend van het bestaan dat hij tot dan toe heeft geleid, zoekt in de zelfkant van de samenleving naar een nieuwe identiteit. Arce en Díaz Grey zijn daarom niet ieder een alter ego van Brausen, maar afsplitsingen van zijn nieuwe persoonlijkheid.

Een wezenlijk verschil met *El pozo* is daarentegen dat de lezer in de loop van *La vida breve* steeds minder zeker is over wat er nu *echt* gebeurt en wat niet. Want zijn de wederwaardigheden van Arce niet evenzeer een verzinsel van Brausen, net als die van Díaz Grey? Of zijn alle drie de personages – Brausen, Arce, Díaz Grey – het product van de verbeelding van een verteller die zich aan de waarneming van

de lezer onttrekt? En wat heeft de plotselinge verschijning van een zekere Onetti in de roman te betekenen? En wat te denken van het feit dat Brausen tenslotte wegvlucht uit zijn woonplaats Buenos Aires en naar Santa María trekt, dus van de echte wereld naar een verzonnen wereld? Het zijn vragen die meer in de sfeer van het postmodernisme dan in die van het modernisme liggen.

Jorge Luis Borges (1899-1986)

JORGE LUIS Borges publiceerde al in de jaren veertig de verhalen die hem jaren later de eretitel 'aartsvader van het postmodernisme' zouden bezorgen. Ze zijn gebundeld in *Ficciones* (Ficties, 1944) en *El Aleph* (*De Aleph*, 1949), waarin de epistemologische preoccupaties van het modernisme worden geradicaliseerd tot de ontologische twijfel van het postmodernisme. Borges' personages worden onmiskenbaar beheerst door de drang de wereld te kennen, maar dit leidt niet alleen tot het ontluisterende inzicht dat de mens hiertoe niet in staat is maar tot de verbijsterende gewaarwording dat het menselijk bestaan zélf een illusie is: droom, verbeelding, fictie. Dat overkomt bijvoorbeeld de hoofdpersoon van 'Las ruinas circulares' (De ronde ruïnes) (uit *Ficciones*), die zich een zoon droomt en deze naar de werkelijkheid wil transponeren (een allusie op God – de 'maker' van Adam en Jezus – en op de joodse legende van de Golem). De eerste pogingen mislukken, maar tenslotte slaagt hij erin zijn voornemen te verwezenlijken, zij het dat zijn zoon geen mens van vlees en bloed is maar een verschijning. Niemand weet dat, behalve hij en het Vuur, dat geen vat op zijn zoon heeft. Wanneer de vader aan het eind van het verhaal door een brand wordt overvallen, merkt hij dat de vlammen ook hem niet verteren: 'Opgelucht, vernederd, ontzet, begreep hij dat hij ook een schim was, dat iemand anders hem droomde.'

'El Aleph' (*De Aleph*) gaat over een vergelijkbare, niet minder verbijsterende ervaring. De hoofdpersoon, Borges, daalt af naar de kelder van een huis dat gesloopt dreigt te worden. Daar bevindt zich een Aleph, 'de plaats waar, zonder in elkaar over te lopen, alle plaatsen van de wereld samenkomen, vanuit alle hoeken gezien'. Dit totaalzicht op het universum zou je een mystieke ervaring kunnen noemen, zoals ook de naam van het voorwerp suggereert: de Aleph is de eerste en belangrijkste letter van het Hebreeuwse alfabet, de taal van God, die al bestond vóór de Schepping. De Aleph is tevens het symbool van alle letters en van het hele universum. Het personage Borges wordt dus geconfronteerd met het goddelijke, en dat is een ervaring die hem volledig van zijn stuk brengt. Later trekt hij dit moment van epifanie en het bestaan van de Aleph in twijfel: 'Bestaat die Aleph in het binnenste van een steen? Heb ik hem gezien toen ik alle dingen zag en ben ik

hem vergeten? De poriën van onze geest staan open voor de vergetelheid [...].'

De wereld is vele werelden, maar dat is een inzicht waarvoor het menselijk voorstellingsvermogen niet is uitgerust. Zijn taal is dat evenmin:

Ik kom nu aan de onuitsprekelijke kern van mijn verhaal; hier begint mijn wanhoop als schrijver. Elke taal is een alfabet van symbolen waarvan het gebruik een verleden vooronderstelt waaraan de gespreksgenoten deelhebben; hoe moet ik dan aan de anderen een beeld geven van de oneindige Aleph, die mijn beschroomd geheugen nauwelijks in zich op kan nemen? [...] In dat kolossale ogenblik heb ik miljoenen heerlijke of gruwelijke dingen gezien; geen ervan verblufte me zó als het feit dat ze allemaal in éénzelfde punt gebeurden, zonder dat er sprake was van opeenstapeling of doorzichtigheid. Wat mijn ogen zagen was gelijktijdig, wat ik op schrift zal stellen, opeenvolgend, omdat de taal dat is. [358/19-20]

Toch ontglipt ook de taal de mens, zo suggereert Borges in een ander verhaal uit *Ficciones*, 'Pierre Menard, autor del Quijote' (Pierre Menard, schrijver van de *Don Quichot*). Menard is een Franse symbolistische dichter die aan het begin van de twintigste eeuw opnieuw de *Don Quijote* wil schrijven, een onderneming die moet resulteren in precies dezelfde tekst als die van Cervantes. De meest voor de hand liggende methode is zich identificeren met Cervantes en de tijd waarin hij leefde, maar Menard ziet daar al spoedig van af. In plaats daarvan probeert hij vanuit zijn eigen wezen en omstandigheden *Don Quichot* te schrijven. Uiteindelijk lukt het hem een aantal fragmenten op papier te zetten. Maar hoewel Menards tekst woord voor woord identiek is aan die van Cervantes, is de betekenis ervan heel anders. De verteller concludeert:

Menard heeft (misschien zonder het te willen) door een nieuwe techniek de in een slop geraakte, rudimentaire kunst van het lezen verrijkt: de techniek van het opzettelijke anachronisme en van de foutieve toeschrijvingen. Die techniek met eindeloze toepassingsmogelijkheden wil ons ertoe brengen de Odyssee door te lezen als was deze van later datum dan de Aeneas en het boek Le jardin du Centaure van Madame Henri Bachelier... alsof het van Madame Henri Bachelier was. Die techniek schept een rijkdom aan avontuur in de rustigste boeken. Aan Louis Ferdinand Céline of aan James Joyce de Navalgving van Christus toe te schrijven, is dat niet voldoende om die broze, spirituele vermaningen nieuw leven te geven? [133/114-5]

Borges relateert in zijn verhalen dus zowel onze ideeën van de werkelijkheid als het materiaal dat wij gebruiken om deze ideeën gestalte te geven: de taal. Dit materiaal is proteïsch van aard: het verandert voortdurend. Betekenissen liggen niet vast, elke interpretatie is voorlopig. Borges laat in zijn verhalen zien dat deze gedachte niet per se somber of wanhopig hoeft te stemmen, maar ook een bron van intellectueel plezier kan zijn.

Borges' invloed op de generatie schrijvers na hem kan nauwelijks worden overschat. Zijn compacte, secure taal was een lichtend voorbeeld voor veel schrijvers, die dankzij hem begrepen dat het Spaans niet per definitie overdadig, omslachtig en babbelzuchtig hoefde te zijn. Ook was het mede aan Borges te danken dat het fantastische zo'n belangrijk ingrediënt in de literatuur van de *nueva novela* werd, van de verhalen van Cortázar tot *Cien años de soledad* van García Márquez. In zijn prachtige essay over Borges noemt Mario Vargas Llosa nog een andere reden waarom de Spaans-Amerikaanse literatuur zoveel is verschuldigd aan hem:

Voor de Latijns-Amerikaanse schrijver betekende Borges het eind van een soort minderwaardigheidscomplex dat ons allemaal, zonder dat wij het wisten, schuw maakte voor bepaalde 'grote onderwerpen' en ons opsloot in onze provinciale kijk op de wereld. Vóór Borges leek het ons dwaasheid of zelfbedrog om ons op de manier van een Europeaan of Noord-Amerikaan met de universele cultuur bezig te houden. [...] In feite was de Latijns-Amerikaanse schrijver vergeten [...] dat hij rehtens, door taal en geschiedenis, deel uitmaakte van de westerse cultuur, niet alleen als epigoon of 'koloniaal'; dat hij een eigen plaats had in de westerse traditie sinds de dag, vier en een halve eeuw eerder, waarop de Spanjaarden en Portugezen de grenzen van de westerse cultuur naar het zuidelijk halfrond verlegden. [4/12]

Cosmopolitas versus americanistas

IN HET werk van Onetti en Borges is noch de thematiek noch het decor onmiddellijk herkenbaar als Spaans-Amerikaans. Daarom worden zij, samen met enkele andere belangrijke schrijvers van hun generatie die hier verder onbesproken moeten blijven (Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares en Leopoldo Marechal), *cosmopolitas* genoemd. Hiertegenover staan de *americanistas*, wier werk in thematische zin wel 'typisch' Spaans-Amerikaans is (in dit opzicht treden zij dus wel in de voetsporen van de *criollistas*). Tot de *americanistas* behoren, naast de in het

vorige hoofdstuk al genoemde Miguel Angel Asturias en José María Arguedas, onder anderen de Cubaan Alejo Carpentier (1904-1980) en de Mexicaan Juan Rulfo (1918-1986). In het voorwoord van zijn tweede roman *El reino de este mundo* (Het koninkrijk van deze wereld, 1949) muntte Carpentier een begrip dat school zou maken in het denken over de Spaans-Amerikaanse literatuur: *lo real maravilloso* (het wonderbaarlijke werkelijke). Er is volgens Carpentier een essentieel verschil tussen de werkelijkheid van Europa en die van Spaans-Amerika. In Europa is het wonderbaarlijke uitgebannen: de natuur is getemd, de rede overheerst. In Spaans-Amerika daarentegen maakt het wonderbaarlijke nog altijd deel uit van de werkelijkheid. Om het wonderbaarlijke gestalte te geven zijn Spaans-Amerikaanse schrijvers dus niet, zoals hun Europese collega's, genoodzaakt hun toevlucht te nemen tot kunstgrepen maar hoeven zij alleen maar goed naar hun eigen werkelijkheid te kijken. Deze is, om twee andere begrippen te citeren die Carpentier vaak gebruikt, van zichzelf al surrealistisch en barok. Vandaar dat ook de Spaans-Amerikaanse literatuur 'van nature' surrealistisch en barok is en geen gebruik hoeft te maken van 'goocheltrucs', aldus Carpentier. In Latijns-Amerika is het wonderbaarlijke nog alomtegenwoordig in de alledaagse werkelijkheid:

Hier is het ongewone de dagelijkse praktijk, en dat is altijd zo geweest. De ridderromans werden in Europa geschreven, maar in Amerika werden ze werkelijkheid. De avonturen van Amadís de Gaula werden weliswaar in Europa geschreven, maar de eerste authentieke ridderroman is Historia de la conquista de la Nueva España van Bernal Díaz del Castillo. De veroveraars [...] zagen heel duidelijk het wonderbaarlijke werkelijke op de kusten van Amerika [...]. Toen Bernal Díaz voor het eerst oog in oog stond met Mexico-Stad riep hij uit [...]: 'We waren allemaal stomverbaasd en zeiden dat die grond, die tempels en meren leken op de betoveringen waarover in Amadís de Gaula wordt gesproken.' Zie hier de Europese mens in contact met het wonderbaarlijke werkelijke van Amerika. [115]

Carpentier ziet de geschiedenis van Latijns-Amerika als 'een kroniek van *lo real maravilloso*'. De werkelijkheid van Latijns-Amerika is niet inferieur maar superieur aan die van Europa. Natuur en mens zijn er niet van elkaar gescheiden, het bovennatuurlijke en irrationele zijn er niet ingesnoerd door de rede. Niet de moderne westerse beschaving is dus voorbeeldig, maar de 'primitieve', 'barbaarse' beschaving van Latijns-Amerika.

Deze voorstelling van zaken is Europees dan Carpentier (zoon van een Franse vader en een Russische moeder) zelf meende. Zij sluit aan op een lange traditie, die kort na de ontdekking van Amerika begon en tijdens de romantiek haar hoogtepunt beleefde: Amerika als utopie, als de plaats waar de mens nog onschuldig is en in harmonie met zichzelf en met de natuur leeft. In zijn autobiografisch getinte roman *Los pasos perdidos* (*Heimwee naar de jungle*, 1953) ontmaskerde de Cubaanse schrijver het verlangen naar deze natuurlijke beschaving als utopisch. De tocht door de jungle van de hoofdpersoon naar de wortels van Latijns-Amerika kan zijn gevoel van ontheemdheid niet wegnemen: hij voelt zich noch in de 'oerbeschaving' van Latijns-Amerika noch in de moderne beschaving van het Westen thuis. Maar dát die authentieke, 'pure' oerbeschaving bestaat in Latijns-Amerika, daarover laat Carpentiers roman geen twijfel bestaan.

In zijn streven het eigene van Latijns-Amerika voor het voetlicht te brengen bevestigt Carpentier dus zijns ondanks bepaalde Europese romantische clichés over Amerika. Het is niet het enige dat kan worden afgedongen op de opvattingen van de Cubaanse schrijver. Hij veronderstelt een mimetische band tussen literatuur en werkelijkheid die onhoudbaar is: zoals elke literatuur is ook die van Spaans-Amerika het resultaat van retorische kunstgrepen. Een constructie dus. Bovendien haalt Carpentier werkelijkheid en werkelijkheidsperceptie door elkaar.

Deze kritiek laat onverlet dat het wonderbaarlijke (het magische) inderdaad een belangrijke bouwsteen is van de werkelijkheid zoals deze gestalte heeft gekregen in de *nueva novela*, of althans een deel daarvan. Groot verschil met de Europese literatuur is dat in de Spaans-Amerikaanse literatuur het wonderbaarlijke geen anomalie is maar deel uitmaakt van de werkelijkheid zelf. Of, nauwkeuriger gezegd, van de werkelijkheidsbeleving.

Gabriel García Márquez (1928)

HET WERK van Gabriel García Márquez wordt vaak magisch-realistisch genoemd. De schrijver zelf is niet erg gelukkig met deze term. Hij spreekt liever van 'de magische werkelijkheid' van Latijns-Amerika, die hij, net als Alejo Carpentier, in positieve zin onderscheidt van de rationele werkelijkheid van het Europese denken vanaf de Verlichting.

García Márquez groeide op bij zijn grootouders, die hij als zijn eerste literaire leermeesters beschouwt. Márquez' belangstelling voor de geschiedenis en zijn liefde voor epische avonturen werden gewekt door de verhalen van zijn grootvader, kolonel Nicolás Márquez. Zijn zintuig voor het wonderbaarlijke kwam tot ontwikkeling dank zij zijn grootmoeder, voor wie bovennatuurlijke verschijnselen

tot het leven van alledag behoorden en voor wie het contact met overleden dorpsgenoten daarom heel gewoon was.

Ironisch genoeg was het een Europees werk dat García Márquez leerde dat hij van de verhalen uit zijn kindertijd literatuur kon maken: *Die Verwandlung* (1915) van Franz Kafka. Ook zijn andere leermeesters behoren tot de grote modernisten van het interbellum: Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest Hemingway. Het hoeft dus niet te verbazen dat Márquez' eerste roman, *La hojarasca* (*Afval en dorre bladeren*, 1955) verwant is aan het modernisme.

La hojarasca is een moderne versie van Sophocles' tragedie *Antigone* (vergelijk de relatie tussen Homerus' *Odyssee* en James Joyces' *Ulysses*, 1922). *La hojarasca* speelt zich af in Macondo, een fictieve plaats die veel lijkt op Márquez' geboortedorp Aracataca. Het boek bestaat bijna helemaal uit de innerlijke monologen van drie personages: een kolonel, zijn dochter en zijn kleinzoon. Bij de doodskist van een dokter die zichzelf heeft opgehangen, wachten zij op toestemming van de burgemeester om de overledene ten grave te dragen. Vanuit hun eigen, beperkte perspectief proberen deze drie personages het verleden te reconstrueren. De lezer zoekt mee met de personages en construeert op basis van de fragmentarische terugblikken een geschiedenis die de periode 1898-1928 omvat. In 1898 arriveert de kolonel met zijn gezin, op drift geraakt door het oorlogsgeweld (de Oorlog van de Duizend Dagen, 1899-1902), in het dorp. In 1903 komt er een mysterieuze dokter in Macondo. Hij heeft een aanbevelingsbrief van Aureliano Buendía bij zich, en dat is voldoende reden voor de kolonel om de vreemdeling zijn gastvrijheid aan te bieden. Na hier acht jaar gebruik van te hebben gemaakt, verhuist de dokter naar een eigen huis, waar hij zich opsluit en verloedert. Wanneer hij op een gegeven moment weigert om in een noodsituatie de dorpsbewoners hulp te bieden, spreekt het dorp de banvloek over hem uit. In 1928 (het geboortjaar van García Márquez!) hangt hij zichzelf op.

Het perspectief van de lezer is breder dan dat van de personages, omdat hij niet over één verhaal maar over drie verhalen beschikt. Toch blijft, net als voor de personages, veel voor hem in nevelen gehuld: het verleden van de dokter; de inertie van de vrouw van de kolonel; de lotgevallen van zijn schoonzoon, die met de noorderzon is vertrokken; de wederwaardigheden van Meme, de vrouw met wie de kolonel enige tijd samenleeft; de onduidelijke (homoseksuele?) vriendschap van zijn jonge kleinzoon met zijn vriendje Abraham; het motief van de dokter om zich van de ene dag op de andere een tijdlang goed te verzorgen; de ontdekking van zijn zelfmoord. Niet alleen de personages, maar ook de lezer ziet zich dus geconfronteerd met een onvolledige werkelijkheid. *La hojarasca* problematiseert dus zowel in zijn thema (de terugblikken van de personages) als in zijn vorm (de epistemologi-

sche beperkingen waaraan de lezer wordt onderworpen) het vermogen van de mens om de werkelijkheid te kennen. Hierin ligt het voornaamste punt van verwantschap met het modernisme.

Cien años de soledad vertelt de geschiedenis van de familie Buendía en van de door hen gestichte stad Macondo. Vanwege de lange periode die het verhaal omvat (zeven generaties) en de talrijke verwijzingen naar historische gebeurtenissen en omstandigheden, is de roman vaak geïnterpreteerd als een literaire verbeelding van de geschiedenis van Colombia of zelfs van heel Latijns-Amerika. Het eigenaardige is nu dat *Cien años de soledad* anderzijds voortdurend verwarring zaait over de ontologische status van de wereld(en) waarin het verhaal zich afspeelt. Te beginnen met de beroemde eerste zin:

*Vele jaren later, staande voor het vuurpeloton, moest kolonel
Aureliano Buendía denken aan die lang vervlogen middag toen zijn
vader hem meenam om kennis te maken met het ijs.* [71/7]

De tijdsbepaling 'Vele jaren later' ironiseert op superieure wijze de gemeenplaatsen waarmee veel verhalen (waaronder sprookjes en legenden) beginnen: 'Er was eens'; 'Heel lang geleden'; 'Vele jaren geleden'. Op deze manier maakt de verteller de lezer los van zijn eigen tijd en trekt hij hem de tijd van zijn verhaal binnen. Maar Márquez keert de gemeenplaats om en sticht daarmee verwarring. Want wat is het ijkpunt van 'vele jaren later'? Misschien 'die lang vervlogen middag' toen Aureliano Buendía kennismaakte met het ijs? In dat geval zou 'Vele jaren later' een pleonasme zijn, wat met het oog op Márquez' precieze stijl niet erg waarschijnlijk is. Is het ijkpunt dan wellicht een ander moment in Aureliano's leven? Onmogelijk is dit niet, maar dat moment wordt niet meteen genoemd. Het zou dan als een speld verborgen liggen in de hooiberg van gebeurtenissen die *Cien años de soledad* is. Een andere mogelijkheid is dat het ijkpunt niet een moment uit de roman is, maar de tijd van de lezer. In dat geval zou de geschiedenis van de Buendía's zich niet in het verleden afspelen maar in de toekomst, wat op zijn zachtst uitgedrukt weinig aannemelijk is.

De eerste drie woorden van *Cien años de soledad* laten zich niet vastpinnen op de tijdsas. Márquez doet dus veel meer dan een gemeenplaats uit de verteltraditie ironiseren: met de hoogst ambigue woorden waarmee hij *Cien años de soledad* laat beginnen, ondergraaft hij de ons vertrouwde tijds- en werkelijkheidsnoties. In wat volgt blijft hij dit doen. Zo noemt hij geen jaartallen bij het vertellen van de geschiedenis van Macondo en de Buendía's, maakt hij het vanwege de talrijke

overeenkomsten moeilijk om de verschillende namen en gebeurtenissen van elkaar te onderscheiden en laat hij verschillende tijdserveringen (cyclisch en lineair; progressief en regressief) door elkaar heen lopen. Door dit alles krijgt de lezer het gevoel dat er verschillende werkelijkheden door elkaar heen lopen.

Deze ontologische onzekerheid wordt versterkt door de onduidelijke grens tussen fictie en werkelijkheid. Enerzijds verwijst de in *Cien años de soledad* gerepresenteerde wereld naar een voor ons vertrouwde, herkenbare werkelijkheid. De personages zijn mensen die in onze wereld geleefd hadden kunnen hebben en dat in sommige gevallen zelfs doen of gedaan hebben (onder anderen de schrijver zelf, zijn vrouw, enkele vrienden van hem, die allemaal in het eennalaatste hoofdstuk hun intrede doen). Ook worden er namen genoemd van plaatsen die op de kaart van Colombia zijn te vinden (Riohacha, Manaure, Valle de Upar, Ciénaga, enzovoort; Colombia zelf wordt overigens geen enkele maal genoemd). De historische context lijkt bovendien heel veel op die van de ons bekende wereld: ook in Colombia loopt de strijd tussen liberalen en conservatieven als een rode draad door de geschiedenis, ook Colombia heeft een bananen-*boom* gekend, ook in onze wereld hebben technologische uitvindingen als de pianola, de telegraaf, de trein, de bioscoop, de grammofoon, de telefoon en de auto hun intrede gedaan. Het noemen van historische figuren als Francis Drake en Alexander von Humboldt versterkt eveneens deze werkelijkheidsillusie. Maar anderzijds gebeuren er dingen die indruisen tegen onze opvattingen over de werkelijkheid: mensen bereiken onmogelijke leeftijden, varen ten hemel, keren terug uit de dood, hebben contact met de doden, spreken een taal die ze nooit hebben geleerd, weerstaan een gifdosis die een paard zou hebben geveld, produceren na hun overlijden een stroom bloed die door de straten van het dorp zijn weg zoekt naar de moeder van de overledene. Het opmerkelijke is dat deze gebeurtenissen niet als vreemd (bovennatuurlijk, fictief of hyperbolisch) worden gepresenteerd, maar als behorend tot de normale gang van zaken in Macondo.

Het is verleidelijk om een poëtische uitspraak uit een van de laatste hoofdstukken te citeren: 'literatuur is het mooiste speeltuig ooit uitgevonden om de mensen bij de neus te nemen'. Is *Cien años de soledad* eerst en vooral spel? Een roman die, net als de verhalen van Borges, wil laten zien dat taal niet zozeer naar de werkelijkheid verwijst als wel *ficciones* voortbrengt? De grote intertekstuele dichtheid – van de bijbel tot het werk van collegaschrijvers als Borges, Carpentier, Cortázar en Fuentes – wijst in deze richting. Ook de bijnaam van Macondo – 'la ciudad de los espejos o los espejismos' (de stad van de spiegels of de spiegelingen/begoochelingen) – kan in dit licht worden geïnterpreteerd: Macondo is geen weerspiegeling van de 'echte' werkelijkheid, maar verwijst uitsluitend naar zichzelf. Maar de

bijnaam kan ook nog anders worden geïnterpreteerd. Macondo zou dan een (in menig opzicht karikaturale) weerspiegeling zijn van de moderne westerse beschaving, die op haar beurt voor het dorp niet meer is dan een luchtspiegeling, een fata morgana. De confrontatie tussen Macondo en de westerse beschaving loopt als een rode draad door de geschiedenis van het dorp. Eerst zijn er de 'nieuwe uitvindingen' die de wijze zigeuner Melquíades in Macondo introduceert, stuk voor stuk symbolen van de beschaving van de Oude Wereld (eerst de magneet, daarna de verrekijker en de lens, vervolgens enkele Portugese kaarten en verschillende navigatie-instrumenten, en tenslotte een alchimistenlaboratorium). Daarna doet de koloniale beschaving haar intrede: het politieke gezag, het religieuze gezag, het grootgrondbezit, het onderwijs, de belasting. En weer een tijd later komen de al eerder genoemde technologische noviteiten (trein, film, enzovoort). En ook het Amerikaanse imperialisme, in de gedaante van de beruchte United Fruit Company. De tragiek van Macondo is dat het niet is opgewassen tegen de invasie van de moderne westerse beschaving. Het dramatische gevolg is dat de bewoners veroordeeld zijn tot een kwetsbare plaats in de periferie van de westerse wereld. In dit opzicht kan het dorp als symbool van Latijns-Amerika worden beschouwd.

Wat voor de bijnaam van Macondo geldt – 'la ciudad de los espejos o espejismos' – geldt voor de hele roman: *Cien años de soledad* verwijst zowel naar de wereld als naar zichzelf, naar zijn eigen taligheid. Márquez' roman heeft niet de naïeve pretentie de werkelijkheid te weerspiegelen, maar is evenmin een pure, autoreferentiële taalconstructie. *Cien años de soledad* beweegt zich tussen deze twee polen en problematiseert zo de verhouding tussen taal en werkelijkheid en, in het verlengde hiervan, die tussen droom en werkelijkheid en die tussen fictie en geschiedenis. In Márquez' magistrale roman verschuiven de grenzen tussen deze 'werelden' voortdurend, waardoor de vraag wat schijn en wat wezen is, onontkoombaar wordt. Deze vraag beperkt zich niet tot de romanwerkelijkheid, maar kan ook met betrekking tot de 'echte' werkelijkheid worden gesteld. Door de andere, magische werkelijkheid(sbeleving) van Macondo te confronteren met die van de moderne beschaving problematiseert Márquez in feite *elke* werkelijkheid(sbeleving).

Julio Cortázar (1914-1984)

JULIO CORTÁZARS wereld is voor Europese lezers minder exotisch dan die van García Márquez. Cortázars hoofdpersonen zijn mensen uit moderne grote steden als Buenos Aires en Parijs, de stad waar de Argentijnse schrijver vanaf 1951 tot zijn dood in vrijwillige ballingschap woonde. Maar Cortázars kritiek op het westerse

denken is niet minder scherp dan die van Márquez. Zij treedt het meest op de voorgrond in *Rayuela* (*Rayuela: een hinkelspel*, 1963), zijn belangrijkste roman. Hoofdpersoon is Horacio Oliveira, een in Parijs woonachtige Argentijn, in wie veel van Cortázar zelf is te herkennen. Oliveira wijst het dualisme af dat het westerse denken sinds Plato zou hebben beheerst en dat onder meer tot uitdrukking komt in het onderscheid tussen lichaam en geest, tussen ratio en gevoel, tussen kunst en leven. Oliveira zoekt naar de verloren eenheid, door hem onder meer aangeduid in tentatieve bewoordingen als 'het middelpunt', 'de kibboets van het verlangen' en 'het laatste vakje van het hinkelspel'.

Rayuela heeft een hoog modernistisch gehalte, omdat Oliveira's queeste plaatsvindt vanuit een diep gevoel van onthechting en vanuit de veronderstelling dat er achter de concrete, alledaagse werkelijkheid een andere, authentieke werkelijkheid bestaat die door middel van kunst (onder meer jazzmuziek) en 'actes gratuits' (onder meer een vrijpartij met een clocharde) te bereiken zou zijn. Anderzijds wijst het nadrukkelijke pleidooi voor eerherstel voor het niet-rationele sterk in de richting van het surrealisme.

Oliveira's ratio is een groot obstakel: voortdurend redeneert, theoretiseert, speculeert en argumenteert hij, en blijft zo buiten het leven staan. Het verschil met zijn vriendin la Maga is hemelsbreed:

Er bestaan metafysische rivieren, zij zwemt erin zoals die zwaluw in de lucht zwemt, terwijl ze buiten zinnen rond de klokkentoren cirkelt, zich laat vallen om door de vaart die ze zo verkrijgt des te hoger te kunnen komen. Ik beschrijf, ik definieer, ik verlang naar die rivieren, zij zwemt erin. Ik zoek ze, ik vind ze, ik kijk ernaar vanaf de brug, zij zwemt erin. En ze weet het niet, evenmin als die zwaluw. Zij hoeft niet te weten zoals ik, zij kan in wanorde leven zonder dat enig ordebesef haar remt. De wanorde die haar geheimzinnige orde is, dat bohème in lichaam en ziel dat de ware deuren wijd voor haar opent. Haar leven betekent alleen wanorde voor mij, die ingegraven ben in vooroordelen die ik tegelijk veracht en hoogacht. [234/94]

Tijdens de tweede fase van Oliveira's existentiële zoektocht (niet in Parijs maar in Argentinië) is zijn redeneerdrift veel minder heftig geworden. Maar of hij tenslotte de andere mens is geworden die hij wilde zijn, laat het dramatische slot van het tweede deel van *Rayuela* in het midden. Cortázar bevriest de handeling op het moment dat Oliveira uit het raam lijkt te willen gaan springen.

Zoals Oliveira de conventies van het leven probeert te doorbreken, zo probeert Cortázar de conventies van het lezen te doorbreken. Daarvoor heeft hij een *lector cómplice* (medeplichtige lezer) nodig, zoals hij het in *Rayuela* uitdrukt. Dat is een lezer die, in tegenstelling tot de *lector hembra* (wijfjeslezer), zelf zijn roman maakt. *Rayuela* biedt hiervoor een uitgelezen mogelijkheid. De roman bestaat uit drie delen: 'Del lado de allá' (Van die kant), 'Del lado de acá' (Van deze kant) en 'De otros lados (capítulos prescindibles)' (Van andere kanten (Hoofdstukken die men eventueel kan overslaan)). Hieraan vooraf gaat een 'Tablero de dirección' (Leesaanwijzing), waarin de lezer wordt uitgenodigd te kiezen uit een aantal mogelijkheden: hij kan het boek op de gebruikelijke manier lezen, maar ook in een door de auteur aangegeven volgorde, die hem van het ene hoofdstuk naar het andere doet springen (eerst hoofdstuk 73, dan hoofdstuk 1, 2, 116, 3, 84, enzovoort). Maar in wezen zijn er oneindig veel manieren om het boek te lezen, want men kan natuurlijk ook de vrijheid nemen de hoofdstukken in willekeurig welke andere volgorde te zetten. Vanwege deze 'open structuur' kan *Rayuela* ook als een postmodernistische roman worden beschouwd. De roman genereert niet één verhaal c.q. werkelijkheid, maar een in principe oneindige hoeveelheid werkelijkheden.

Zo fragmentarisch van structuur en meanderend van stijl als *Rayuela* is, zo strak van opbouw en compact van taal zijn Cortázars verhalen. Met name zijn eerste twee bundels, *Bestiario* (*Bestiarium*, 1951) en *Final del juego* (*Einde van het spel*, 1956) zijn verstoken van de neiging tot theoretiseren, redeneren en psychologiseren die zo kenmerkend is voor *Rayuela*. Veel verhalen behoren, net als het belangrijkste deel van Borges' verhalen, tot de fantastische literatuur. Cortázar beschouwde zich in dit opzicht als een leerling van Borges, maar zijn verhalen verschillen in één opzicht fundamenteel van die van zijn leermeester: de wereld waarin ze zich afspelen is, in tegenstelling tot Borges' intellectuele labyrinten, tastbaar en concreet. Uitgangspunt is veelal een vertrouwde, alledaagse situatie waarin iets vreemds gebeurt dat dramatische gevolgen heeft. In 'No se culpe a nadie' (Geef niemand de schuld) bijvoorbeeld verandert de hand van een man die een trui probeert aan te trekken in een klauw die hem aanvalt, terwijl in 'Carta a una señorita en París' (Brief aan een meisje in Parijs) een man die op het huis van een vriendin past, konijntjes begint te braken. Beide verhalen eindigen met een dodelijke sprong (of val?) uit het raam.

Hoe moeten deze vreemde verschijnselen worden geïnterpreteerd? Cortázars beste verhalen blijven zich hardnekkig verzetten tegen een ondubbelzinnig antwoord op deze vraag. Een van de redenen is dat ze vanuit een uiterst ambigu

perspectief worden verteld, zodat de lezer niet in staat is te bepalen of de inbreuk van het bovennatuurlijke op het gewone leven 'echt' is of alleen maar in het hoofd van de personages bestaat (als hallucinatie, als droom, als nachtmerrie). Het mooiste voorbeeld is misschien wel 'La noche boca arriba' (De nacht achterover). Een man krijgt een motorongeluk in Buenos Aires en wordt naar het ziekenhuis gebracht. Tijdens de operatie droomt hij dat hij een Indiaan is die door de Azteken wordt gevangen en geofferd. Maar wat aanvankelijk een droom lijkt, wordt tegen het einde van het verhaal werkelijkheid:

Nog eens slaagde hij erin zijn oogleden te sluiten, hoewel hij nu wist dat hij niet meer wakker zou worden, dat hij wakker was, dat de wonderlijke droom de andere geweest was, absurd als alle dromen, een droom waarin hij gegaan was langs vreemde boulevards van een verbazingwekkende stad met groene en rode lichten die brandden maar zonder vlam of rook, schrijlings op een enorm metalen insect, dat zoemde onder zijn benen. In de eindeloze leugen van die droom hadden ze hem ook opgetild van de grond; er was later ook iemand op hem afgekomen met een mes in zijn hand, op hem af, die achterover uitgestrekt lag, met gesloten ogen achterover tussen de vuren.

[139/347]

Maar de ontologische verwarring wordt nog groter en bereikt haar hoogtepunt pas na de slotpunt van het verhaal, wanneer de lezer achterblijft met een gevoel van grote onzekerheid over wat er is gebeurd: was het verhaal over het Azteekse offer een droom? Of het verhaal over het motorongeluk? Hiermee zijn de mogelijkheden nog niet uitgeput: het motorongeluk en het offer kunnen ook allebei werkelijkheid zijn. In dat geval is de man dus in een andere tijd en ruimte terechtgekomen. Deze ontologische onbeslisbaarheid (in welke wereld speelt het verhaal zich af?) maakt 'La noche boca arriba' tot een schoolvoorbeeld van een postmodernistisch verhaal.

De verhalen in *Bestiario* en *Final del juego* gaan, zoals Cortázar zelf heeft gezegd, niet zozeer over mensen als wel over *situaties*. De personages zelf krijgen pas een rol van betekenis vanaf 'El perseguidor' (De achtervolger), de op Charlie Parkers muziek en leven geïnspireerde novelle uit *Las armas secretas* (Geheime wapens, 1959), geschreven in de tijd dat Cortázar ook aan *Rayuela* werkte. Vanaf dit verhaal richtte de Argentijnse schrijver zijn aandacht niet alleen op wat zijn personages overkomt, maar ook op wat er in hun hoofden omgaat. De periode waarin

hij uitsluitend *cuentos de situaciones* (situatieverhalen) schreef, was voorbij.

Dit bleef niet zonder gevolgen voor de vorm van de verhalen, die langer werden en vaker vanuit het perspectief van een ik-figuur werden verteld. Daarmee verloren ze iets van hun geladen compactheid en hun intrigerende ambiguïteit. Niet veel later deed een ander nieuw element zijn intrede: de politiek. Dat was het directe gevolg van de Cubaanse revolutie, die Cortázar in 1961 van nabij leerde kennen toen hij het eiland voor het eerst bezocht. Hij voelde zich schuldig over de apolitieke houding die hij tot dan toe had aangenomen en nam zich voor zijn leven te beteren. Maar hoezeer Cortázar zich de rest van zijn leven ook heeft geëngageerd met het socialisme, hij heeft gelukkig nooit de grillige figuren van zijn fantasie ingeruild voor de rechte lijnen van het politiek denken.

Carlos Fuentes (1928)

VOLGENS GARCÍA Márquez loopt er op de ideale planeet van zijn vriend en collega Carlos Fuentes maar één soort mensen rond: schrijvers. Fuentes' geloof in de macht van het woord en de literaire verbeelding kent nauwelijks grenzen, net zo min als zijn aanstekelijke vitaliteit die lijkt te kennen. Met onverminderde geestdrift brengt hij in zijn werk en tijdens zijn talrijke optredens in het openbaar zijn overtuiging in de praktijk dat de geschiedenis van Latijns-Amerika niet tot het verleden behoort, maar ten behoeve van de toekomst deel dient uit te maken van het heden.

Aan de basis van zijn omvangrijke en veelzijdige oeuvre – romans, verhalen, toneelstukken, essays – ligt de bijzondere band die hij met zijn vaderland Mexico heeft. Tijdens zijn jeugd- en kinderjaren woonde hij, als zoon van een diplomaat, voornamelijk in andere delen van Amerika. 's Zomers ging hij naar Mexico, waar hij zich in de geschiedenis van zijn vaderland verdiepte. De boekenkennis die hij in deze periode van het jaar opdeed en de verhalen waarmee zijn ouders de rest van het jaar zijn fantasie prikkelden, legden de fundamenteën van zijn schrijverschap: Mexico werd voor hem een land dat net zozeer in de werkelijkheid als in de verbeelding bestond.

In 1934 kwam Fuentes in de Verenigde Staten terecht, waar hij zes jaar zou wonen. Hij raakte snel ingeburgerd en wist niet beter of hij hoorde helemaal bij de Amerikaanse droom van succes, optimisme en toekomst. Op 18 maart 1938 kwam er in één klap een einde aan deze illusie. Op die dag nationaliseerde de toenmalige president van Mexico Lázaro Cárdenas de buitenlandse oliemaatschappijen. De Amerikanen waren razend en vervloekten alles wat Mexicaans was, zoals ook de negenjarige Carlos ondervond. Hij realiseerde zich voor het eerst dat Mexico anders was.

Dit besef loopt als een rode draad door zijn werk, waarin de vraag naar de identiteit van Mexico en, meer in het algemeen, Latijns-Amerika centraal staat. Zo confronteert Fuentes in *La muerte de Artemio Cruz* (*De dood van Artemio Cruz*, 1962) het Mexico van vóór de revolutie met dat van na de revolutie en doet hij in *Gringo viejo* (*De oude gringo*, 1985) een poging de wezenlijke verschillen bloot te leggen tussen de Mexicanen en de Noord Amerikanen.

Fuentes heeft al zijn romans, novellen en verhalen (inclusief de werken die hij nog van plan is te schrijven) onder één noemer verzameld: *La edad del tiempo* (Het tijdperk van de tijd). De tijd die Fuentes in zijn werk creëert, is een mythische tijd, waarin heden, verleden en toekomst elkaar via de verbeelding ontmoeten. De manier waarop dit gebeurt, verandert in de loop van Fuentes' oeuvre. In de laat-modernistische roman *La muerte de Artemio Cruz* zijn de verschillende tijden nog min of meer van elkaar te onderscheiden dank zij de schematische opbouw van het boek, waarin drie soorten teksten elkaar in een strak ritme afwisselen. Eerst is er een in de tegenwoordige tijd geschreven fragment in de ik-vorm, waarin Artemio Cruz aan het woord is en dat zich in het heden afspeelt. Daarna volgt een in de toekomstige tijd geschreven fragment in de jij-vorm, waarin eveneens Artemio Cruz aan het woord is, die zich zijn verleden herinnert alsof dit nog toekomst was. Tenslotte is er een in de verleden tijd geschreven fragment in de hij-vorm, waarin een externe verteller aan het woord lijkt te zijn – al is dat niet helemaal zeker – en waarin een sleutelmoment uit het leven van Cruz wordt verteld. Dan volgt er weer een ik-fragment, een jij-fragment, een hij-fragment, enzovoort.

Deze fragmentarische opbouw weerspiegelt niet alleen de desintegratie van de stervende Artemio Cruz, maar dwingt daarnaast de lezer tot het besef dat zijn mogelijkheden om het verleden – in dit geval: het leven van Artemio Cruz – te kennen beperkt zijn. In *La muerte de Artemio Cruz* wordt het kennen van de werkelijkheid dus geproblematiseerd, reden waarom de roman modernistisch genoemd kan worden, al wijst de ontologische onzekerheid omtrent de identiteit van de verteller van de hij-fragmenten (een externe verteller of Artemio Cruz zelf?) meer in de richting van het postmodernisme.

De levensgeschiedenis van Artemio Cruz die aan de hand van brokstukken gestalte krijgt, symboliseert de verloedering van de Mexicaanse revolutie. Tijdens deze burgeroorlog (1910-1917) verraadt Artemio Cruz tot tweemaal toe de idealen van de revolutie en daarna maakt hij op sluwe, doortastende wijze gebruik van het machtsvacuüm dat was ontstaan nadat de oude feodale klasse van haar troon was gestoten. Het is het begin van een glorieuze carrière: hij wordt een van de rijkste mannen van Mexico.

Op zijn sterfbed wordt Artemio Cruz onophoudelijk geconfronteerd met de keuzemomenten in zijn leven die zijn materiële succes mogelijk hebben gemaakt. Kenmerkend voor Fuentes' visie op de verantwoordelijkheid van het individu en op de rol van de geschiedenis is dat Cruz deze keuzen niet als soeverein individu maakte, maar als product van de Mexicaanse cultuur. Dat is, aldus Fuentes, van oudsher – ook vóór de komst van de Spanjaarden – een cultuur van *chingar* (verkrachten, verneuken); áls een Mexicaan al de mogelijkheid tot kiezen heeft, dan is dat tussen vertrappen of zich erbij neerleggen dat hij vertrappt wordt. Maar Fuentes laat de mogelijkheid tot verandering open: er zijn in *La muerte de Artemio Cruz* zowel argumenten te vinden die suggereren dat dit patroon van vertrappen-of-vertrappt-worden doorbroken kan worden als argumenten die deze verwachting tegenspreken.

De zeer omvangrijke roman *Terra nostra* (Terra nostra, 1975) beslaat een periode van maar liefst tweeduizend jaar: vanaf de ontvanging van Jezus Christus tot de laatste dag van de twintigste eeuw. Op exuberante wijze verbeeldt Fuentes de geschiedenis van Spanje en de continuering hiervan in Amerika na de ontdekking en de verovering van het continent. Daarbij overschrijdt de Mexicaanse schrijver zozeer de grenzen van de traditionele historische roman dat Brian McHale in *Postmodernist Fiction* (1987) *Terra nostra* onomwonden 'the most grandiose post-modernist revision of official history' noemt. Niet alleen de vertrouwde grenzen tussen verleden, heden en toekomst worden geslecht, maar ook die tussen leven en dood en tussen werkelijkheid en fictie. In *Terra nostra* komen zowel personages voor die aan de geschiedenis zijn ontleend als personages die afkomstig zijn uit de literatuur. Tot de eerste categorie behoren onder anderen Pontius Pilatus, Karel I, Filips II, Cervantes, Jeroen Bosch, tot de tweede onder meer Don Quichot, Don Juan, Celestina, Pierre Menard, Buendía, Oliveira (de laatste drie zijn geleend uit het werk van Borges, García Márquez en Cortázar, respectievelijk). Beide typen personages zijn even werkelijk in *Terra nostra*. Ze hebben, met andere woorden, dezelfde ontologische status.

Fuentes gaat nog een stap verder in zijn postmodernistische herschrijving van het verleden door de oorspronkelijke identiteit van deze geleende personages te veranderen. Celestina is bijvoorbeeld niet oud, slecht, grof en materialistisch zoals in het werk waaraan Fuentes dit personage heeft ontleend (*La Celestina*, 1502) maar jong, goed, fijnzinnig en idealistisch. Zij vertegenwoordigt niet de betaalde maar de zuivere liefde, terwijl zij zich bovendien in meerdere gedaanten en in verschillende tijden lijkt te manifesteren (maar het kan ook om verschillende personages met dezelfde naam gaan). Ook de historische personages veranderen voortdurend van gedaante.

Veranderlijk zijn niet alleen de personages maar ook de geschiedenis zelf, zo benadrukt Fuentes in enkele metahistorische passages van *Terra nostra*:

twijfel jij nooit, Guzmán, word jij nooit belaagd door een duivel die tegen je zegt zo was het niet, zo was het niet alleen, het kon zo zijn geweest maar ook op duizend andere manieren, het hangt ervan af wie het vertelt, het hangt ervan af wie het zag en hoe; beeld je voor een ogenblik eens in, Guzmán, dat allen hun meervoudige en tegenstrijdige versies van het gebeurde en zelfs van het niet gebeurde zouden kunnen geven; allen, zeg ik je, de meesters en de slaven, de mensen die wel en die niet goed bij hun hoofd waren, de mensen die zuiver in de leer waren en de ketters [...]. [194]

Maar ondanks deze metahistorische twijfel en Fuentes' tegendraadse omgang met het verleden lijkt de essentie van het verleden niet te zijn veranderd:

[...] het verleden van Spanje kwam opnieuw tot leven om opnieuw te kiezen, enkele plaatsen en enkele namen veranderden, twee personen versmolten tot twee en twee tot een, maar dat was alles: nuanceverschillen, te verwaarlozen discrepanties, de geschiedenis herhaalde zich [...]. Het was dezelfde geschiedenis: toen een tragedie en nu een klucht, eerst een klucht en daarna een tragedie, je weet het niet meer, het kan je niet meer schelen, alles is voorbij, alles was een leugen, dezelfde misdaden herhaalden zich, dezelfde dwalingen, dezelfde dwaasheden, dezelfde lacunes [...].

[779]

Maar ook al kan een herschepping van de geschiedenis de misdaden van het verleden niet ongedaan maken, zij kan wel laten zien dat het verleden meer dan één kant heeft. Dat is wat *Terra nostra* doet door niet alleen het ene Spanje te laten zien – het versteende Spanje van de Contrareformatie, gekenmerkt door starheid, wreedheid, intolerantie, onwetendheid, religieus fanatisme – maar ook het andere Spanje, dat zich niet heeft opgesloten in zichzelf maar openstond voor veranderingen en de Ander niet categorisch veroordeelde en dat ook na de beruchte verdrijving van de joden en de moren is blijven bestaan, in de marges van het officiële Spanje.

Fuentes steekt zijn sympathie voor dit dissidente Spanje niet onder stoelen of banken, maar hoedt zich er anderzijds voor de representanten van de Contra-

reformatie categorisch te veroordelen. Dat zou in tegenspraak zijn geweest met het syncretisme dat hij binnen en buiten zijn werk altijd met zoveel hartstocht heeft verdedigd. Veelzeggend in dit opzicht is de paringsscène aan het slot van *Terra nostra*, waarin de twee geliefden (het ik en de ander) in één androgyn wezen veranderen. In het oxymoron waarmee de roman eindigt, weerklinkt deze versmelting van de tegendelen: 'koude zon'.

Mario Vargas Llosa (1936)

MARIO VARGAS Llosa beschouwt zichzelf als een realistisch auteur. Het basismateriaal van zijn romans is de 'werkelijke werkelijkheid', zoals hij zelf heeft gezegd. Zijn werk verwijst inderdaad naar een concrete werkelijkheid (bijna altijd de Peruaanse samenleving). Maar een roman is, aldus Vargas Llosa, nooit een exacte weergave van de werkelijkheid, omdat de schrijver iets toevoegt aan zijn basismateriaal: een orde, een stijl, een visie.

In de eerste periode van zijn schrijverschap was Jean-Paul Sartre een van Llosa's belangrijkste leermeesters. Met name diens opvatting dat literatuur een politieke functie had, sprak zeer tot de verbeelding van de Peruaanse schrijver, die toen nog een vurig aanhanger van het socialisme was. Toch ontberen de romans die Vargas Llosa in deze periode schreef een expliciete politieke boodschap. Dat is te danken aan zijn bewondering voor een andere Franse schrijver: Gustave Flaubert. Met name diens opvatting dat de romanwerkelijkheid autonoom moest zijn en dat de schrijver en de verteller zich zoveel mogelijk achter de schermen dienden terug te trekken, werd door Llosa ter harte genomen en uiterst scrupuleus uitgewerkt in zijn eerste drie romans, *La ciudad y los perros* (*De stad en de honden*, 1963), *La casa verde* (*Het groene huis*, 1966) en *Conversación en La Catedral* (*Gesprek in De Kathedraal*, 1969).

Deze drie romans zijn volgens veel critici het beste dat Vargas Llosa heeft geschreven. Ze worden wel totaalromans genoemd, omdat ze een breed beeld proberen te geven van de contemporaine Peruaanse samenleving. Veelzeggend in dit verband is het citaat van Honoré de Balzac dat Vargas Llosa als motto koos voor *Conversación en La Catedral*: 'Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l'histoire privée des nations.'

Ook het verbluffende aantal verteltechnieken waarvan Vargas Llosa zich bedient bij de constructie van zijn romanwerelden draagt bij aan de indruk van totaalromans. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Llosa's eerste drie romans uiterst gecompliceerd en gefragmenteerd van structuur zijn. Ze zijn opgebouwd uit een groot aantal brokstukken, waartussen de lezer zelf de verbanden moet

ontdekken. Net als dat van Cortázar vraagt het werk van Vargas Llosa dus om een medeplichtige lezer. Slaagt deze er na veel inspanningen tenslotte in om coherentie aan te brengen in al die verschillende tekstfragmenten, dan zal hij tot de ontdekking komen dat zij zich er hardnekkig tegen blijven verzetten zich samen te voegen tot een afgerond geheel. Bepaalde dingen blijven onduidelijk of ambigu. In het kielzog van het modernisme geeft Vargas Llosa de lezer dus het gevoel dat de werkelijkheid niet volledig kenbaar is. Toch is er in *La ciudad y los perros*, *La casa verde* en *Conversación en La Catedral* nog geen sprake van een principiële twijfel aan de kenbaarheid van de werkelijkheid. Wel wordt er door het nadrukkelijk geconstrueerde karakter van deze romans enigszins afbreuk gedaan aan de werkelijkheidsillusie. De lezer ontkomt niet aan het besef dat hij niet met de 'werkelijke werkelijkheid' te maken heeft, maar met een artificiële wereld van 'palabras y orden' (woorden en orde), zoals de Peruaanse schrijver het zelf heeft uitgedrukt.

Behalve de niet-traditionele vorm en de problematisering van het kennen van de werkelijkheid hebben Llosa's romans in deze periode weinig gemeen met het werk van de andere *boom*-auteurs. Tevergeefs zal de lezer zoeken naar de taalexperimenten die Julio Cortázar in het voetspoor van het surrealisme heeft uitgevoerd, naar García Márquez' hyperbolische uitvergrotingen van de Colombiaanse werkelijkheid en naar de exuberante herordeningen van de geschiedenis die Carlos Fuentes heeft ondernomen. Magisch realisme, barokke taalexplosies, hyperbolen, humor, intertekstualiteit: al deze elementen schitteren door afwezigheid. In plaats hiervan is er het bijna angstvallige streven van de auteur om buiten zijn tekst te blijven en deze zo min mogelijk te kleuren.

Deze Flaubertiaanse *impassibilité* laat Vargas Llosa vanaf de autobiografische roman *La tía Julia y el escribidor* (*Tante Julia en meneer de schrijver*, 1977) los. Zijn uitgangspunt blijft wat hij de 'werkelijke werkelijkheid' noemt, maar in plaats van scrupuleus te streven naar een zo neutraal mogelijke representatie hiervan, ondergraaft de Peruaanse schrijver nu de werkelijkheidsillusie door het woord te geven aan onbetrouwbare vertellers, door het schrijverschap te parodiëren, door genreconventies met voeten te treden, door voortdurend te knipogen naar andere teksten en door, meer in het algemeen, de grens tussen werkelijkheid en fictie aan het zicht van de lezer te onttrekken. Om deze redenen kan het werk uit deze periode misschien nog het best worden gekarakteriseerd als postmodernistisch realisme.

Deze opmerkelijke verschuiving in Llosa's werk kan worden geïllustreerd aan de hand van een vergelijkende analyse van twee romans uit elk van de genoemde periodes, *Conversación en La Catedral* en *Historia de Mayta* (*De geschiedenis van Alejandro Mayta*, 1984). Het zijn Llosa's meest politieke romans. Ze geven allebei

een sociale dwarsdoorsnede van Peru en vertrekken vanuit een vraag. Of liever gezegd: vanuit twee vragen. *Conversación en La Catedral* komt meteen ter zake, want de tweede zin van de roman luidt: 'Op welk moment was Peru verpest?' Deze sociaal-politieke vraag is gelieerd aan een meer existentiële vraag, die een aantal regels verderop wordt gesteld: 'Hij was net als Peru, Zavalita, op een bepaald moment was hij verpest. Hij denkt: op welk?'

Historia de Mayta concentreert zich op de hardnekkige pogingen van de verteller om een aantal gebeurtenissen uit een niet al te ver verleden te reconstrueren: de geschiedenis van Alejandro Mayta, een oude klasgenoot van de verteller die betrokken was bij de opstand die in 1958 in Jauja plaatsvond. Deze had tot een grootschalige opstand moeten leiden, maar werd door een ingewikkelde samenloop van omstandigheden in de kiem gesmoord. Daarnaast vraagt de verteller zich voortdurend af waarom hij toch zo geobsedeerd is door deze nogal onbeduidende historische gebeurtenis.

Het opvallendste verschil tussen de twee romans is de vertelwijze. In *Conversación en La Catedral* wisselen de vertelperspectieven en vertelvormen (directe rede; vrije directe rede; indirecte rede; vrije indirecte rede) elkaar op even opdringerige als ondoorzichtige manier af. Zozeer zelfs, dat soms niet precies is uit te maken wie de verteller is, zoals op een aantal plaatsen in de volgende passage, afkomstig uit de eerste alinea van de roman:

[SANTIAGO] *ziet een lange rij bij de halte van de colectivos naar Miraflores, steekt de Plaza over* [DIRECTE REDE; EXTERNE VERTELLER]
en daar zit Norwin, [VRIJE DIRECTE REDE; INTERNE VERTELLER:
 SANTIAGO, AL KAN HIER OOK SPRAKE ZIJN VAN DE VRIJE INDIRECTE
 REDE] *hallo hermano,* [VRIJE DIRECTE REDE; INTERNE VERTELLER:
 SANTIAGO, AL IS HET NIET ONMOGELIJK DAT NORWIN DE VERTELLER IS]
aan een tafeltje van de Zela-bar, [VRIJE DIRECTE REDE; INTERNE
 VERTELLER: SANTIAGO; MAAR HET KAN OOK OM DE VRIJE INDIRECTE
 REDE GAAN] *ga zitten Zavalita,* [VRIJE DIRECTE REDE, INTERNE VERTEL-
 LER: NORWIN, AL KAN DE LEZER HIER OOK NOG DENKEN DAT SANTIAGO
 AAN HET WOORD IS)] *te spelen met een glas chilcano terwijl hij zijn*
schoenen laat poetsen, [VRIJE DIRECTE REDE; INTERNE VERTELLER:
 SANTIAGO, AL KAN HIER OOK SPRAKE ZIJN VAN DE VRIJE INDIRECTE
 REDE] *wilde hij iets van hem drinken?* [VRIJE INDIRECTE REDE] [13/7]

Een ander karakteristiek procédé dat Vargas Llosa in dit fragment toepast is wat hij zelf *el dato escondido* (het verborgen feit) noemt. Want wie zijn Zavalita en

Norwin? Het wordt pas langzaam maar zeker duidelijk in de brokstukken die volgen. In andere fragmenten is sprake van *vasos comunicantes* (communicerende vaten; eveneens een term van Vargas Llosa), wat wil zeggen dat twee of meer episoden die zich op verschillende tijden en plaatsen afspelen, simultaan worden verteld.

Het zal duidelijk zijn dat Vargas Llosa het de lezer niet gemakkelijk maakt. Maar hoeveel hindernissen de lezer op zijn weg door *Conversación en La Catedral* ook tegenkomt en hoezeer de uiterst ingewikkelde structuur van de roman ook de aandacht op de tekst zelf vestigt, dit alles ontnemt hem niet de illusie dat hij een tekst leest die verwijst naar een concrete werkelijkheid – de Peruaanse samenleving tijdens de dictatuur van generaal Odría, 1948-1956 – en naar de mores en codes van deze samenleving: racisme, geweld, corruptie, bedrog.

In *Historia de Mayta* zijn de touwtjes niet in handen van een onzichtbare externe verteller, maar wordt de lezer bij de hand genomen door een ik-verteller. Het gaat om een schrijver die veel weg heeft van Mario Vargas Llosa en die in 1983 op basis van gesprekken met betrokkenen en getuigen probeert de mislukte guerrilla-opstand in Jauja in 1958 te reconstrueren. Dankzij deze vorm kan de verteller het contrast tussen het Peru van 1958 en dat van 1983 laten zien. De situatie in Peru is op dramatische wijze verslechterd. In elk opzicht: politiek, moreel, economisch, cultureel. Het opmerkelijke is nu dat er in *Historia de Mayta* niet alleen geloofwaardige verwijzingen naar een bestaande werkelijkheid aanwezig zijn, maar ook elementen waarvan onmiddellijk duidelijk is dat ze niet tot de historische werkelijkheid behoren. Het Peru van 1983 waarin de schrijver zijn zoektocht onderneemt, wordt namelijk geteisterd door een burgeroorlog die nooit heeft plaatsgevonden, een burgeroorlog waarbij ook Cuba, Bolivia en de Verenigde Staten zijn betrokken. Dit nadrukkelijk fictieve element is het eerste grote verschil met *Conversación en La Catedral*, waarin de werkelijkheidsillusie nergens op zo'n in het oog springende wijze wordt verstoord.

Een ander opmerkelijk verschil is dat *Historia de Mayta* veel gemakkelijker is te lezen dan *Conversación en La Catedral*. Dat is niet alleen te danken aan de dominante aanwezigheid van de ik-verteller maar ook aan de heldere, min of meer chronologische presentatie van de gebeurtenissen. Maar deze transparantie is bedrieglijk: *Historia de Mayta* is veel ambiguer en ingewikkelder dan op het eerste gezicht lijkt. De roman vertelt niet alleen het verhaal van Mayta, maar ook hoe dat verhaal wordt gemaakt. In het volgende fragment lijkt de ik-figuur zijn kaarten op tafel te leggen:

Ik leg hem nog eens uit dat ik er niet naar streefde de 'ware geschiedenis' van Mayta te schrijven. Dat ik alleen maar zoveel mogelijk gegevens en opinies over hem verzamelen wil om vervolgens een rijkelijke dosis verzinsels aan dat materiaal toe te voegen en daaruit iets te construeren dat een onherkenbare versie van de gebeurtenissen zal zijn.

[93/80]

Maar wat de verteller niet doet, is precies aangeven wat de omvang en de aard is van de 'rijkelijke dosis verzinsels' die hij toevoegt aan het door hem verzamelde feitenmateriaal. Met andere woorden, het is volstrekt onduidelijk hoe feit in fictie wordt omgezet. Sterker nog: lijkt de ik-figuur aanvankelijk trouw weer te geven wat de geïnterviewden hem vertellen, in de loop van de roman wordt duidelijk dat hij in het verslag van de interviews de informatie die hij heeft verzameld op ondoorzichtige wijze heeft verdraaid of mogelijk zelfs heeft verzonnen. Maar ook hier is niet duidelijk hoe en in welke mate hij dat heeft gedaan.

Het gevolg van deze werkwijze van de verteller is dat de lezer met geen mogelijkheid kan vaststellen wat feit en wat fictie is (dit alles uiteraard binnen de fictionele grenzen van de roman). De consequentie hiervan is dat de referentiële waarde van de tekst (die toch al in het geding was door het apocalyptische decor waartegen de zoektocht van de verteller zich afspeelt) uiterst onzeker is geworden. *Historia de Mayta* is, met andere woorden, een postmodernistische roman.

De nieuwe historische roman

HISTORIA DE Mayta is ook een exponent van een buitengewoon boeiende tendens die zich in de loop van de laatste decennia steeds nadrukkelijker is gaan manifesteren in de Spaans-Amerikaanse literatuur: de *nueva novela histórica* (de nieuwe historische roman). Tot deze tendens behoren in feite ook de romans van Gabriel García Márquez en Carlos Fuentes die hierboven zijn besproken, al wordt dit pas sinds kort ten volle beseft (*La hojarasca*, *Cien años de soledad*, *La muerte de Artemio Cruz* en *Terra nostra*).

Waarom *nieuwe* historische roman? Omdat de auteurs niet binnen de grenzen van de historische feiten en verhalen blijven maar de normen en de regels van de traditionele historische roman overtreden. Wat zij willen, is een contra-geschiedenis vertellen, een geschiedenis die ingaat tegen wat zij *la historia oficial* (de officiële geschiedenis) noemen.

Hoewel alle schrijvers zonder uitzondering rijkelijk gebruik maken van hun verbeeldingskracht, kunnen er twee groepen worden onderscheiden: auteurs die proberen binnen de grenzen van het waarschijnlijke te blijven en auteurs die deze grenzen welbewust overtreden door hun verhaal te doorspekken met fictieve, fantastische en anachronistische personages en gebeurtenissen. Zo komt Columbus in *Los perros del Paraíso* van Abel Posse de Mayflower en de Queen Mary tegen en laat Carlos Fuentes in *Terra nostra* personages uit romans van Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infantes, Alejo Carpentier, José Donoso en Mario Vargas Llosa in Parijs bij elkaar komen om *mate* te drinken, naar muziek te luisteren, te kaarten en te discussiëren. Deze niet-historische, postmodernistische elementen hebben veelal een metaforische of allegorische functie. Daarnaast impliceren deze 'onmogelijke' elementen in elk geval altijd een metahistorische kritiek, die als volgt kan worden samengevat: in tegenstelling tot wat de geschiedenisboeken ons willen doen geloven, zijn feit en fictie niet van elkaar te (onder)scheiden in onze voorstellingen van het verleden.

Eduardo Galeano (Uruguay; 1940) behoort tot de eerste categorie, de schrijvers die de grenzen van het waarschijnlijke in grote lijnen respecteren. De officiële geschiedenis is, aldus Galeano, de geschiedenis van de overwinnaars: de blanken, de katholieken, de mannen, de militairen. Hun stem is niet de authentieke stem van Amerika, maar een echo van die van Europa. De werkelijke stem van Amerika is die van de overwonnenen: de Indianen, de negers, de mestiezen, de mulatten, de armen, de vrouwen. Zij hebben nooit gekregen waar ze recht op hebben: de mogelijkheid hun stem te laten horen. In zijn werk wil Galeano de bevolkingsgroepen aan het woord laten die eeuwenlang het zwijgen is opgelegd.

Galeano's meest ambitieuze poging om de officiële geschiedenis van Latijns-Amerika te ontmaskeren is de trilogie *Memoria del fuego* (*Kroniek van het vuur*, 1982, 1984, 1986), waarin aan de hand van korte fragmenten de geschiedenis van Amerika de revue passeert. Voor elk fragment heeft Galeano zich gebaseerd op bestaande bronnen (wetenschappelijke studies, biografieën, literaire werken, krantenberichten, teksten van liedjes).

Het boek (dat moeilijk bij een bepaald genre is onder te brengen) begint met de schepping van Amerika. In korte, afzonderlijke hoofdstukken vertelt Galeano over het ontstaan van de tijd, de zon, de maan, de wolken, de regen, de dag, enzovoort. Daarbij heeft de schrijver zich gebaseerd op de weinige geschriften die van de precolumbiaanse beschavingen bewaard zijn gebleven. In het volgende fragment is dat de al eerder genoemde *Popol Vuh*, het heilige boek van de Quiché Maya's:

HET VUUR

De nachten waren van ijs en de goden hadden het vuur meegenomen. De kou drong door tot in de botten van de mensen en sneed hun woorden af. Zij smeekten, bibberend en met kapotte stem, maar de goden hielden zich doof.

Eén keer gaven zij hun het vuur terug. De mensen dansten van vreugde en hieven dankliederen aan. Maar al spoedig zonden de goden regen en hagel en doofden zij de vuren.

De goden spraken en eisten: om het vuur te krijgen moesten de mensen zich de borst openrijten met de dolk van obsidiaan en hun hart geven.

De Quiché-Indianen boden het bloed van hun krijgsgevangenen aan en zijn de kou ontkomen.

De Cakchiqueles wilden die prijs niet betalen. De Cakchiqueles, neven van de Quiché's en ook erfgenamen van de Maya's, slopen op vederlichte voeten door de rook, roofden het vuur en verborgen het in de grotten van hun bergen. [13/21]

Met de komst van Columbus verandert de structuur van het boek. Vanaf dat moment is deze chronologisch. De symbolische betekenis is duidelijk: vanaf 1492 legt de Europese beschaving haar lineaire tijdsbeleving op aan de inheemse beschavingen. Galeano ziet de geboorte van Amerika als een verkrachting. Mag volgens sommigen de godsdienstijver bij de *conquista* een even grote rol hebben gespeeld als de goudkoorts, Galeano laat er geen misverstand over bestaan dat naar zijn idee het winnen van zieltjes van ondergeschikt belang was. Met de komst van de Spanjaarden begint 'de tijd van de schande'.

Net als Galeano heeft Abel Posse (Argentinië, 1934) een trilogie geschreven waarin hij aandacht vraagt voor de door de Spanjaarden platgedrukte culturen. Hij beperkt zich hierin tot de periode van de verovering. Zijn hoofdpersonen zijn *conquistadores conquistados* (veroverde veroveraars), dat wil zeggen veroveraars die huns ondanks bezweken voor de charmes van Amerika en door het continent werden opgeslokt. Zij vormden de kiemen van de *mestizaje*. Volgens Posse kwam het fenomeen van de *conquistador conquistado* niet voor bij de Engelsen, die zich op geen enkele wijze inlieten met de inheemse bevolking van Amerika en hun cultuur.

Het eerste deel van de trilogie is *Los perros del Paraíso* (*De honden van het Paradijs*, 1983), een carnavaleske verbeelding van Columbus' ontdekking van

Amerika. Het boek begint met een rijtje jaartallen, waaronder de volgende twee:

2-Huis *Mislukking van de besprekingen tussen de Inca's en de Azteken in Tlatelolco. Er wordt afgezien van de vorming van een vloot om 'de koude gebieden in het Oosten' binnen te vallen. De aërostatische luchtballonnen van de Inca's. De pampa van Nazca-Düsseldorf.*

1469 *Landsknecht Ulrich Nietz, beschuldigd van bestialiteiten wegens het kussen van een paard, komt vanuit Turijn in Genua aan. Het land Wo die Zitronen blühen. De ontische pijn en de joods-christelijke zwendel. 'God is dood.'* [10/8]

Het eerste jaartal, dat tot de tijdsindeling van de Azteken behoort, maakt duidelijk dat Posse het verhaal van de ontdekking van Amerika niet alleen vanuit het traditionele, westerse perspectief wil vertellen, maar ook vanuit dat van de inheemse bevolking. En ook dat hij, om zijn visie kracht bij te zetten, fictieve elementen niet schuwt: volgens dit overzicht hebben de Indianen Europa eerder ontdekt dan de Europeanen Amerika. In het tweede fragment kondigt zich een ander procédé aan dat Posse veel gebruikt: het anachronisme (de verwijzingen naar Nietzsche en Goethe). De functie hiervan is onder meer de eeuwen na de ontdekking te verdichten tot één periode en zo iets te suggereren van de vérstrekkende gevolgen van de ontdekking van Amerika. Op deze manier wordt bovendien de lineaire tijdsbeleving van het moderne westen doorbroken en het cyclische tijdsbesef van de precolumbiaanse beschavingen voor het voetlicht gebracht. Ook de titels van de vier delen van het boek ('Lucht'; 'Vuur'; 'Water'; 'Aarde') verwijzen naar deze tijdsbeleving.

In Posses roman duurt Columbus' reis naar Amerika geen zes weken, maar tien jaar. Hij is op zoek naar het Aardse Paradijs en is er na aankomst van overtuigd dat gevonden te hebben. Hij vaardigt een Verordening tot Naaktheid en een Verordening tot Zijn uit en legt daarmee de waarden van het westen (dadendrang, utilitarisme, materialisme, kuisheid) af.

In *Daimón* (1978) staat een uit heel ander hout gesneden *conquistador conquistado* centraal: de demonische veroveraar Lope de Aguirre, die in het tropische binnenland van het huidige Peru in opstand kwam tegen het gezag van koning Filips II en een eigen rijk vol dood, verderf en verraad stichtte. Dat kostte hem in werkelijkheid zijn leven (hij werd in 1561 ter dood gebracht) maar Posse laat Aguirre in zijn roman pas ruim vier eeuwen later sterven en gaf hem zo de tijd

zich hoe langer hoe meer te identificeren met de inheemse normen en waarden.

In *El largo atardecer del caminante* (De lange schemering van de wandelaar, 1992) is Alvaro Núñez Cabeza de Vaca aan het woord, die in 1528 na een schipbreuk met een handjevol andere Spanjaarden op de kust van het huidige Florida aanspoelde. Beroofd van alle attributen van hun beschaving moesten zij zich zien te redden in een onbekend, door nomadenstammen gedomineerd gebied. Hier, op deze nog niet eerder door Europeanen betreden grond, werden deze Europeanen de Indianen van de Indianen.

Niet meer dan vier mensen overleefden de voettocht, onder wie Núñez Cabeza de Vaca. Hij zette het verhaal van zijn ongelooflijke avontuur, dat acht jaar later in California eindigde, op papier. *Naufragios* (*Schipbreukelingen*, 1542) werd een van de beroemdste en populairste ontdekkingskronieken. In *El largo atardecer del caminante* vertelt Cabeza de Vaca de andere kant van het verhaal. Deze tweede versie van zijn beroemde geschiedenis is bestemd voor de toekomst: pas dan zal zijn tegenstem – die de officiële stem van Gonzalo Fernández de Oviedo en andere geschiedschrijvers tegensprekt – gehoord (kunnen) worden.

Dankzij het contact met de Indianen krijgt Cabeza de Vaca niet alleen een diep respect voor hun cultuur en hun levensvisie, maar voelt hij bovendien steeds meer afstand tot zijn eigen cultuur. Maar hoezeer de andere cultuur hem ook intrigeert, toch maakt hij de grote overstap niet. Zelfs niet tijdens de zes jaar dat hij bij de Chorroco's leeft en met een van de stamleden trouwt, bij wie hij een aantal kinderen krijgt. De kennis, de overtuigingen en de ambities van zijn moederland blijven hem teveel in het bloed zitten. Wel is hij voorgoed vervreemd van zijn moedercultuur. Spanje, zo is zijn overtuiging, heeft Amerika niet *ontdekt* maar *bedekt* (in het Spaans is het verschil tussen de twee werkwoorden pregnanter: *descubrir* tegenover *cubrir*). Over de inheemse culturen (de manier waarop ze in het leven staan: hun geloofsovertuigingen, ritën, waarden, kennis, enzovoort) heeft Spanje een cultuur vol kwaad en zondebesef gelegd.

El largo atardecer del caminante is heel anders van toon dan de postmodernistische romans *Los perros del Paraíso* en *Daimón*. De carnavaleske uitbundigheid en de oneerbiedige, parodische toon hebben plaatsgemaakt voor serene soberheid en weemoedige ernst. Opvallend is de historiografische nauwgezetheid die Posse heeft betracht. Hij lijkt een helder en geloofwaardig verhaal te hebben willen schrijven. Een verhaal dat niet wordt ondergraven en geïroniseerd door de onwaarschijnlijkheden, inconsistenties, hyperbolen en metaliteraire commentaren waarmee hij de andere twee delen van zijn trilogie heeft doorspekt. Anachronismen ontbreken niet, maar ze zijn veel minder talrijk en vallen veel minder op.

In *El largo atardecer del caminante* legt Posse zonder omhaal van woorden zijn hoofdpersoon een overtuiging in de mond die niet alleen als een rode draad door zijn eigen werk loopt, maar die tevens centraal staat in de nieuwe historische roman in het algemeen: '[Amerika] was geen nieuwe wereld. Het was een andere wereld.'

Er is, aldus Abel Posse, Carlos Fuentes en andere belangrijke vertegenwoordigers van de nieuwe historische roman, met betrekking tot het verleden maar één waarheid die ertoe doet: de literaire waarheid. Het is in feite de enige 'kenbare' waarheid, want de werkelijke toedracht van de dingen die voorbij zijn, is nooit meer te achterhalen. Het verleden is alleen nog maar toegankelijk via de verbeelding, zo luidt de postmodernistische meta-kritiek in veel nieuwe historische romans, die soms met zoveel woorden tot uitdrukking wordt gebracht, maar die meestal in impliciete vorm aanwezig is.

In het Spaans is deze sceptische houding ten aanzien van de kenbaarheid van het verleden al voelbaar in de dubbelzinnige betekenis van het woord *historia*, dat zowel geschiedenis als verhaal kan betekenen. De geschiedenis is geen werkelijkheid, maar een verhaal. Het is een opvatting die de afgelopen decennia ook onder historici gemeengoed is geworden.

Tot besluit

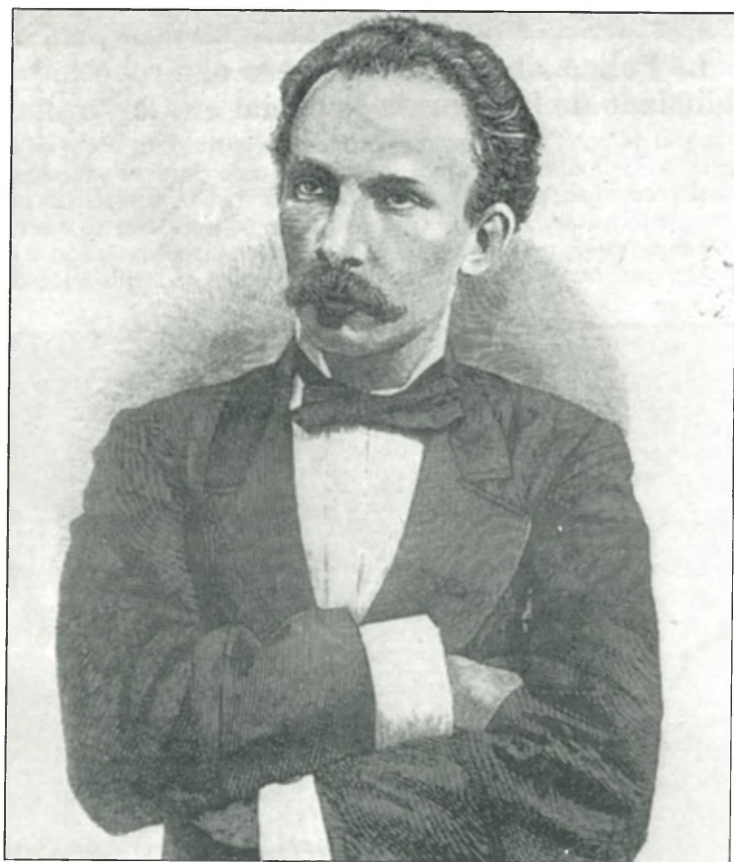
IN DE voorafgaande paragrafen heb ik mij voornamelijk beperkt tot het werk van de *boom*-schrijvers. De redenen zijn tweërlei: het beperkte bestek van deze literatuurgeschiedenis en het feit dat deze schrijvers nog steeds de interessantste en belangrijkste zijn. Er is sinds de jaren zestig niet één auteur (laat staan een generatie) bij gekomen met een oeuvre dat van een vergelijkbare consistentie en niveau is als dat van Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes en Mario Vargas Llosa. Het werk van de zeer succesvolle Isabel Allende (Chili, 1942) steekt dat van deze schrijvers alleen in commerciële zin naar de kroon, niet in artistieke.

Dat er in de jaren zeventig, tachtig en negentig nauwelijks schrijvers van internationaal formaat bij zijn gekomen, kan ongetwijfeld voor een deel op rekening worden geschreven van de enorme veelzijdigheid van de *boom*-schrijvers, waardoor het voor jongere schrijvers moeilijk is zich van hen te onderscheiden. Maar institutionele factoren spelen eveneens een rol. In de eerste plaats zijn de uitgeverijen in Spanje die zo'n belangrijke rol speelden bij de *boom*, sinds de jaren tachtig veel meer geïnteresseerd in de nieuwe literatuur van eigen bodem dan in wat er aan de andere kant van de oceaan verschijnt. In Spaans-Amerika zelf heeft de

uiterst labiele economische situatie tot gevolg gehad dat de literaire infrastructuur en de onderlinge contacten tussen de landen zijn verslechterd. Deze versplintering maakt het erg moeilijk om op de hoogte te blijven van de actuele ontwikkelingen in de literatuur van Spaans-Amerika. In de jaren zestig en zeventig was Simón Bolívars toekomstbeeld van één groot, sterk Spaans-Amerika in de literatuur werkelijkheid geworden. Nu dreigt de literatuur van het immense continent weer te versplinteren tot een reeks lokale aangelegenheden.

Chronologie

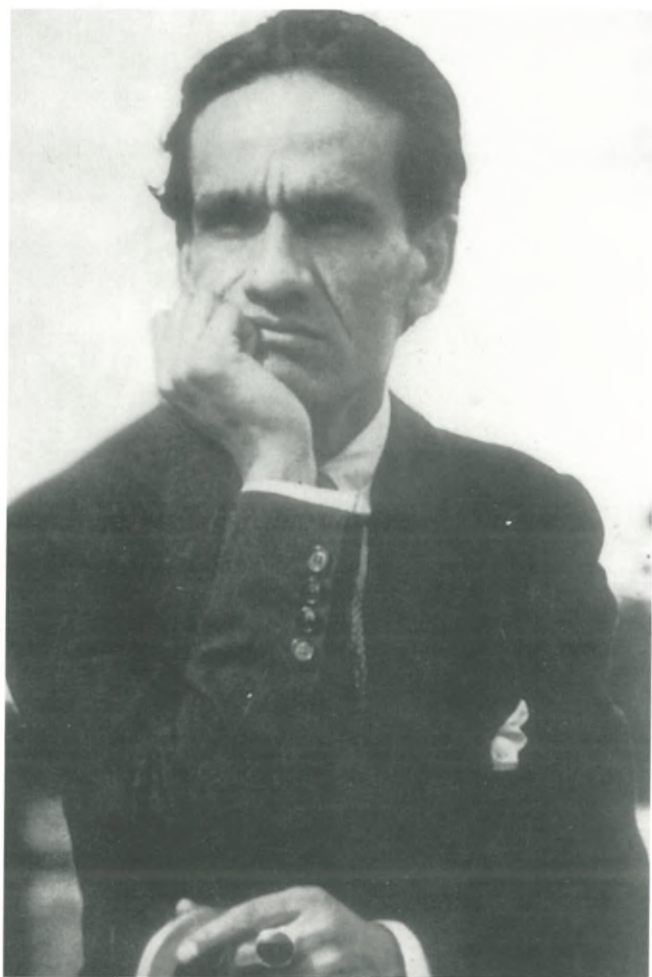
- 1542 Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufregios*
- 1929 Roberto Arlt, *Los siete locos*
- 1931 Roberto Arlt, *Los lanzallamas* — Oprichting Sur
- 1935 María Luisa Bombal, *La última niebla*
- 1936-39 Spaanse Burgeroorlog: migratie van intellectuelen en schrijvers naar Spaans-Amerika
- 1938 María Luisa Bombal, *La amortajada*
- 1939 Juan Carlos Onetti, *El pozo*
- 1940-45 Tweede Wereldoorlog: geen literatuur en tijdschriften uit Europa
- 1944 Jorge Luis Borges, *Ficciones*
- 1948-56 Peru: dictatuur van generaal Odría
- 1949 Jorge Luis Borges, *El Aleph* — Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*
- 1950 Juan Carlos Onetti, *La vida breve*
- 1951 Julio Cortázar, *Bestiario*
- 1955 Gabriel García Márquez, *La hojarasca*
- 1956 Julio Cortázar, *Final del juego*
- 1959 Begin Cubaanse Revolutie — Julio Cortázar, *Las armas secretas*
- 1961 Juan Carlos Onetti, *El astillero* — Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*
- 1962 Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* — Premio Biblioteca Breve voor *La ciudad y los perros* van Mario Vargas Llosa
- 1963 Julio Cortázar, *Rayuela* — Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*
- 1966 José Lezama Lima, *Paradiso* — Mario Vargas Llosa, *La casa verde*
- 1967 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*
- 1968 Internationale jury kent Prijs van de Cubaanse Schrijversbond toe aan Heberto Padilla voor zijn dichtbundel *Fuera del juego*
- 1969 Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*
- 1975 Carlos Fuentes, *Terra nostra*
- 1977 Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*
- 1978 Abel Posse, *Daimón*
- 1982 Eduardo Galeano, *Memoria del fuego I. Los nacimientos*
- 1983 Abel Posse, *Los perros del Paraíso*
- 1984 Eduardo Galeano, *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras* — Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*
- 1986 Eduardo Galeano, *Memoria del fuego III. El siglo del viento*
- 1992 Abel Posse, *El largo atardecer del caminante*



José Martí



[BOVEN] Rubén Darío [ONDER] Tekening van Vicente Huidobro van Picasso



César Vallejo



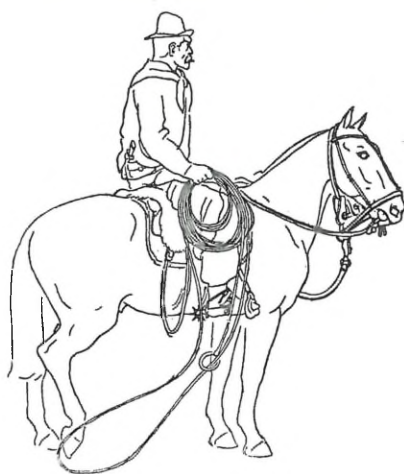
Rómulo Gallegos



[LINKS] José Eustasio Rivera [RECHTS] María Luisa Bombal



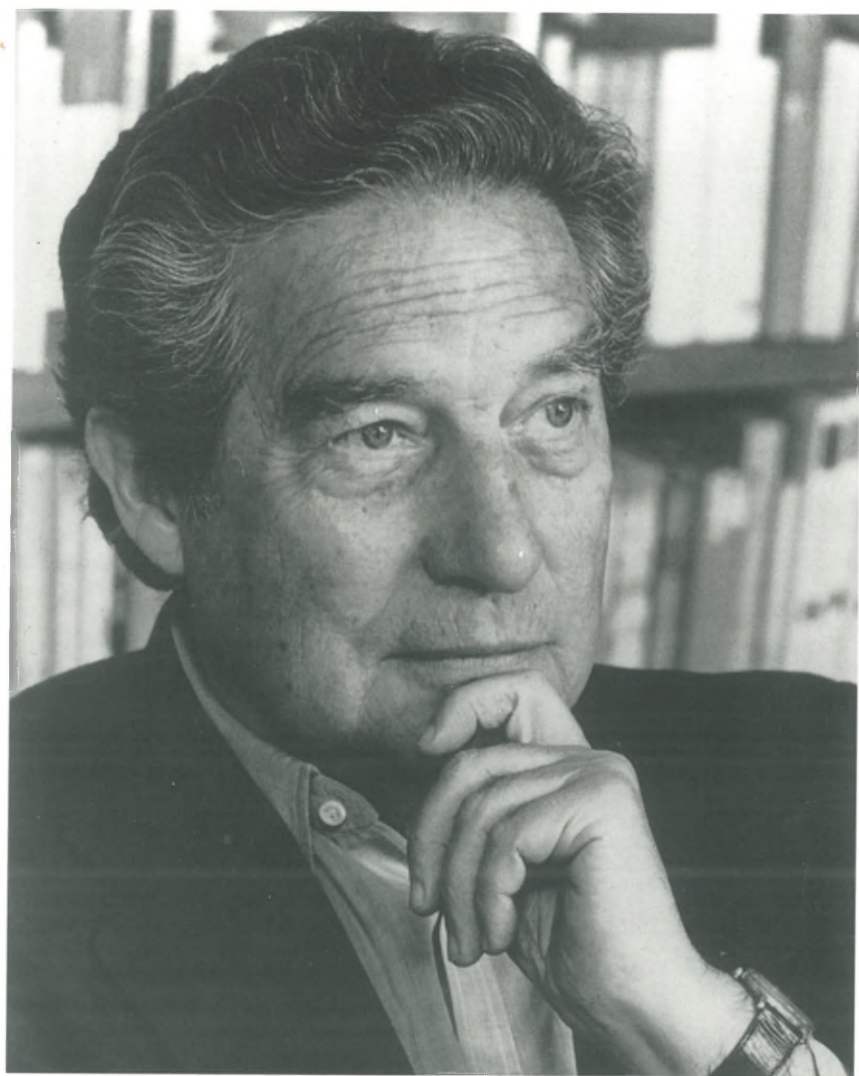
[LINKS] Roberto Arlt [RECHTS] Horacio Quiroga



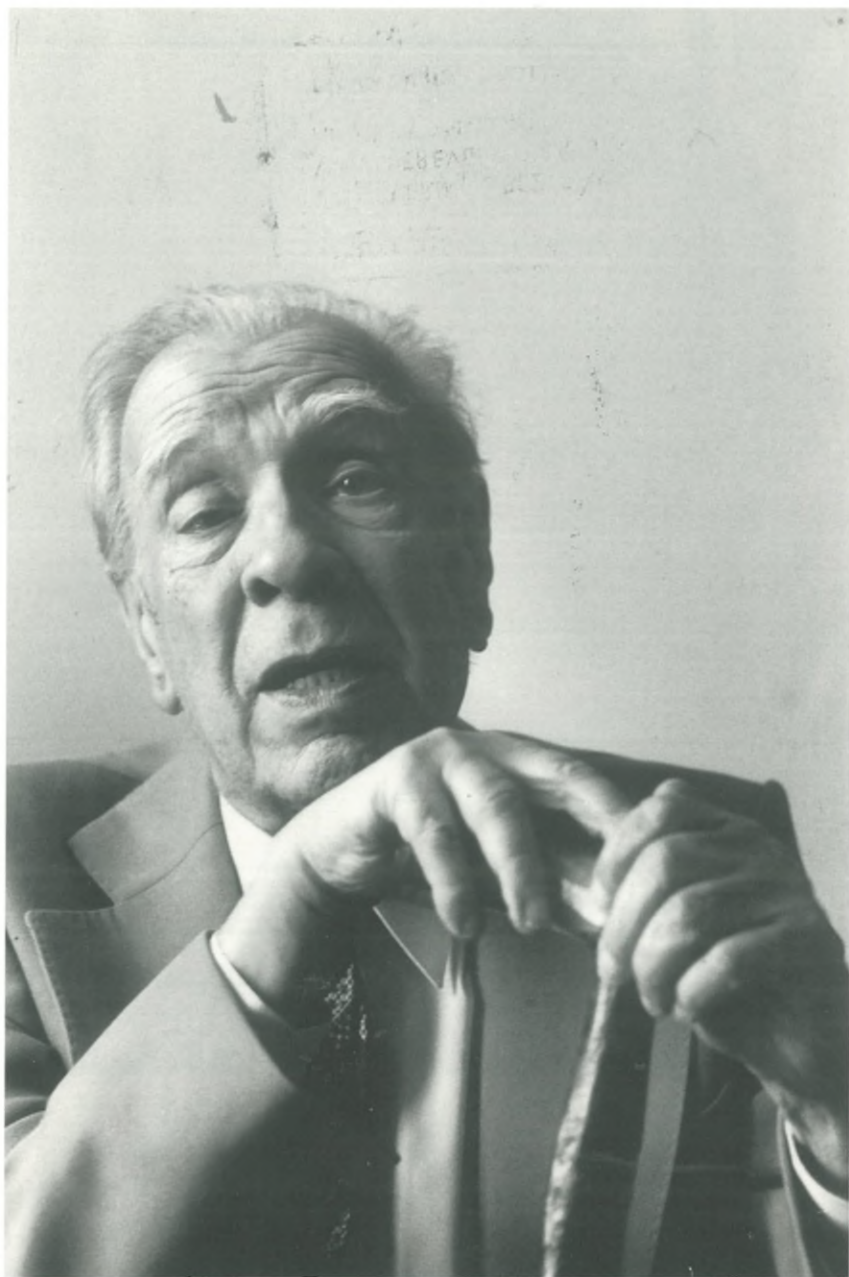
[BOVEN] Ricardo Güiraldes [ONDER] Tekening van een gaucho door Alberto Güiraldes, uit *Don Segundo Sombra* van Ricardo Güiraldes



'Calavera maderista', gravure over de Mexicaanse Revolutie
van José Guadalupe Posada



Octavio Paz



Jorge Luis Borges



Gabriel García Márquez (links) en Pablo Neruda, begin jaren zeventig



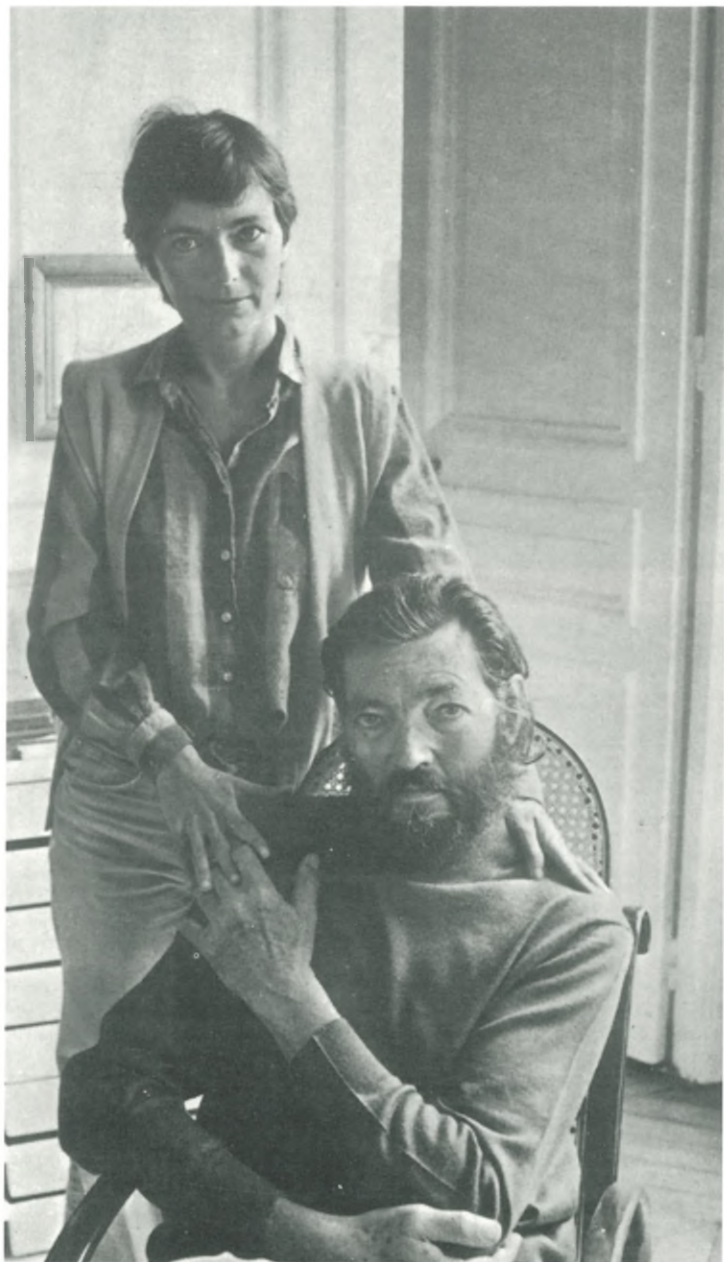
Gabriel García Márquez samen met Fidel Castro, 1994



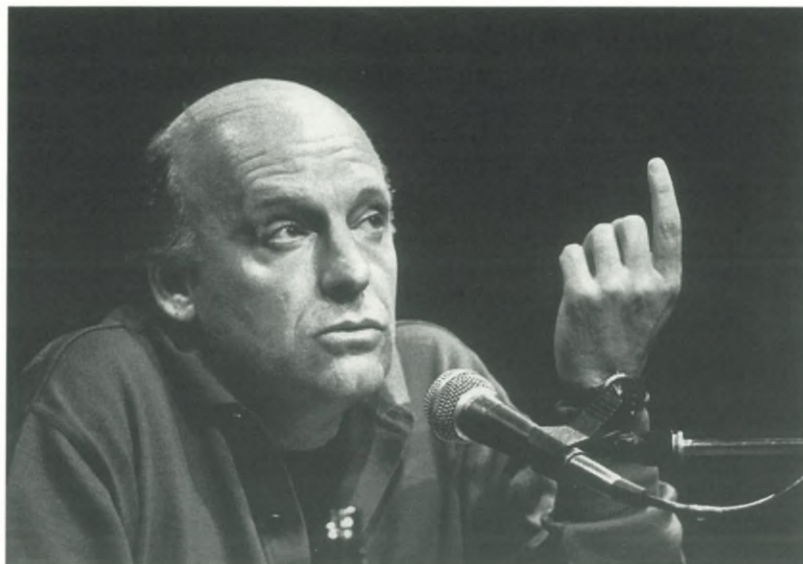
[LINKS] Mario Vargas Llosa [RECHTS] Carlos Fuentes



[BOVEN] Juan Carlos Onetti met zijn (vierde) vrouw Dorothea Muhr
 [ONDER] Karikatuur van Onetti door Naranjo



Julio Cortázar met zijn tweede vrouw, de schrijfster Carol Dunlop



[BOVEN] Eduardo Galeano [ONDER] Abel Posse (links) samen met Maarten Steenmeijer

Literatuur



Hoofdstuk 1: Inleiding letterkunde Spanje

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Bleiberg, G. et al., *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula* (Westport, Conn.: Greenwood Press 1993)
- Brenan, G., *The Literature of the Spanish People* (Harmondsworth: Penguin 1963)
- Brown, G.G., *A Literary History of Spain. The Twentieth Century* (2de druk: London: Ernest Benn/New York: Barnes & Noble 1974)
- Canavaggio, J. (red.), *Histoire de la littérature espagnole. Tome 2: XVIII^e siècle, XIX^e siècle, XX^e siècle* (Paris: Fayard 1994)
- Chandler, R.E. en K. Schwartz, *A New History of Spanish Literature* (herziene editie: Baton Rouge/London: Louisiana State University Press 1991)
- Collard, Patrick, *Honderd jaar literatuur in Spanje* (Brussel: Labor 1985)
- Díez Borque, J.M. (red.), *Historia de la literatura española. Tomo IV: El siglo XX* (Madrid: Taurus 1980)
- Flasche, H., *Geschichte der spanischen Literatur. Bd. III: Das achtzehnte Jahrhundert, das neunzehnte Jahrhundert, das zwanzigste Jahrhundert (bis 1950)* (Bern etc.: Francke 1989)
- García López, J., *Historia de la literatura española* (19de druk: Barcelona: Vicens-Vives 1985)
- Hermans, Hub., 'De twintigste eeuw: 1914-1981' (J. Alonso Hernández et al., *Spaanse letterkunde*, pp. 335-483, Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum 1981)
- N.N., *Historia de la literatura española. Volumen II: Desde el siglo XVIII hasta nuestros días* (Madrid: Cátedra 1990)
- Praag, J.A. van, *Beknopte geschiedenis der Spaanse letterkunde. Dl. 2: Achttiende en negentiende eeuw* (Amsterdam: L.J. Veen 1957)
- Idem, *Beknopte geschiedenis der Spaanse letterkunde. Dl. 3: Twintigste eeuw* (Amsterdam: L.J. Veen 1960)
- Russell, P.E. (red.), *Spain. A Companion to Spanish Studies* (London: Methuen 1973)

- Steenmeijer, M., *Spaanse literatuur van de twintigste eeuw* (Muiderberg: Coutinho 1989)
- Idem, *Bibliografía de las traducciones de la literatura española e hispanoamericana al holandés 1946-1990* (Tübingen: Max Niemeyer 1991)
- Ward, P. (red.), *The Oxford Companion to Spanish Literature* (Oxford: Clarendon Press 1978)

Hoofdstuk 2: Het realisme (1868-1898)

BRONNEN

- Clarín, *La Regenta I* (Madrid: Cátedra 1984)
- Pardo Bazán, Emilia, *Los pazos de Ulloa* (Madrid: Castalia 1990)
- Pérez Galdós, Benito, *Doña Perfecta* (Madrid: Cátedra 1984)
- Idem, *Obras completas. Tomo V* (Madrid: Aguilar 1950)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Alarcón, Pedro Antonio, *De driekante steek* (Groningen: BoekWerk 1987; vert.: Sophie Brinkman)
- Clarín, *La Regenta* (Amsterdam: Bert Bakker 1992; vert.: Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer)
- Pardo Bazán, Emilia, *Het landgoed Ulloa* (Amsterdam: Bert Bakker 1995; vert.: Elly de Vries-Bovée)
- Pérez Galdós, Benito, *Tristana* (Amsterdam: De Arbeiderspers 1974; vert.: Robert Lemm)
- Idem, *Miau* (Utrecht: Het Spectrum 1979; vert.: Roelof G. Groeneboer)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Furst, L.R. (red.), *Realism* (London/New York: Longman 1992)
- Idem, *All Is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction* (Durham: Duke University Press 1996)
- Gold, H., 'Back to the Future: Criticism, the Canon, and the Nineteenth-Century Novel' (in: *Hispanic Review* 58 (1990), pp. 179-204)
- Hemmings, F.W.J., *The Age of Realism* (Harmondsworth: Penguin 1974)
- Lissorgues, Y., *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Barcelona: Anthropos 1988)
- Medina, J.T., *Spanish Realism. The Theory and Practice of a Concept in the Nineteenth Century* (Potomac, Maryland: José Porrúa Turanzas 1978)
- Pattison, W., *El naturalismo español* (Madrid: Gredos 1965)

- Shaw, D.L., *A Literary History of Spain. The Nineteenth Century* (2de druk: London: Ernest Benn/New York: Barnes & Noble 1974)
- Zavala, I.M. (red.), *Romanticismo y realismo* (deel V van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1982)
- Idem (red.), *Romanticismo y realismo. Primer suplemento* (deel 5/1 van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1994)

SECUNDAIRE LITERATUUR: PER AUTEUR

Clarín

- Beser, S., *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid: Gredos 1968)
- Idem (red.), *Clarín y 'La Regenta'* (Barcelona: Ariel 1982)
- Durand, F., *La Regenta* (Madrid: Taurus 1988)
- Luxemburg, J. van, *Rhetoric and Pleasure. Readings in Realist Literature* (Frankfurt am Main etc.: Peter Lang 1992)
- Rutherford, J., *Leopoldo Alas. La Regenta* (London: Grant & Cutler 1974)
- Idem, *La Regenta y el lector cómplice* (Murcia: Universidad de Murcia 1988)
- Sieburth, S.A., *Reading La Regenta. Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1990)
- Sobejano, G., *Clarín en su obra ejemplar* (Madrid: Castalia 1985)
- Steenmeijer, M., 'Het naturalisme ontstegen. Over *La Regenta*' (in: Clarín, *La Regenta*, Amsterdam: Bert Bakker 1992, pp. 679-693)
- Valis, N. (red.), *'Malevolent Insemination' and Other Essays On Clarín* (Ann Arbor: Michigan Romance Studies 1990)

Benito Pérez Galdós

- Casalduero, J., *Vida y obra de Galdós* (4de druk: Madrid: Gredos 1974)
- Engler, K., *The Structure of Realism: The 'novelas contemporáneas' of Benito Pérez Galdós* (Chapel Hill: U.N.C., Dept. of Romance Languages 1977)
- Gilman, S., *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-87* (Princeton: Princeton University Press 1981)
- Gullón, G. (red.), *Fortunata y Jacinta* (Madrid: Taurus 1986)
- Gullón, R., *Galdós, novelista moderno* (Madrid: Taurus 1960)
- Idem, *Técnicas de Galdós* (Madrid: Taurus 1970)
- Kronik, J.W. en H.S. Turner (red.), *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta* (Madrid: Castalia 1994)
- Labanyi, J. (red.), *Galdós* (London/New York: Longman 1993)

- Montesinos, J.F., *Galdós* (3 delen; Madrid: Castalia 1968-1972)
 Rodgers, E., *From Enlightenment to Realism: The Novels of Galdós, 1870-1887*
 (Dublin: Jack Hade 1987)
 Rogers, D.M. (red.), *Benito Pérez Galdós* (Madrid: Taurus 1973)
 Urey, D., *Galdós and the Irony of Language* (Cambridge: Cambridge University
 Press 1982)

Emilia Pardo Bazán

- Baquero Goyanes, M., *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (Murcia:
 Publicaciones de la Universidad de Murcia 1955)
 Barroso, F., *El naturalismo en la Pardo Bazán* (Madrid: Playor 1973)
 Bravo-Villasante, C., *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* (Madrid: Revista de
 Occidente 1962)
 Brown, D.F., *The Catholic Naturalism of Emilia Pardo Bazán* (Chapel Hill: The
 University of North Carolina Press 1957)
 Clemessy, N., *Emilia Pardo Bazán como novelista* (2 delen) (Madrid: Fundación
 Universitaria Española 1981)
 Charnon-Deutsch, L., *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by
 Women* (University Park, Pa: Pennsylvania University Press 1994)
 Cook, T., *El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán* (La Coruña:
 Diputación Provincial 1976)
 Hemingway, M., *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist* (Cambridge:
 Cambridge University Press 1983)
 Pattison, W.T., *Emilia Pardo Bazán* (New York: Twayne 1971)

Hoofdstuk 3:

Het *modernismo* en de Generatie van '98

BRONNEN

- Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia* (Madrid: Cátedra 1985)
 Unamuno, Miguel de, *Obras completas VII. Meditaciones y ensayos espirituales*
 (Madrid: Escelicer 1967)
 Idem, *Obras completas VI. Poesía* (Madrid: Escelicer 1969)
 Valle-Inclán, Ramón del, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del
 Marqués de Bradomín* (13de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1986)
 Idem, *Luces de bohemia* (17de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1985)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Baroja, Pío, *De strijd om het leven* (Amsterdam: Enum 1942; vert.: Jaime Canals Trocha)
- Idem, *Piratenbloed* (Amsterdam: P.N. van Kampen 1956; vert.: E. Straat)
- Unamuno, Miguel de, *De man in de mist* (Arnhem: Van Loghum Slaterus 1928; vert.: G.J. Geers)
- Idem, *Abel Sánchez* (Utrecht: Kwadraat 1987; vert.: Maria van der Velde)
- Idem, *De paradox als filosofie. Bloemlezing uit de essays van de 'filosoof van het tragisch levensgevoel'* (Kampen: Kok Agora 1990; vert.: Robert Lemm)
- Valle-Inclán, Ramón del, *Liefdessonates. Herinneringen van de markies De Bradomin* (Amsterdam/Antwerpen: Contact 1960; vert.: L.P.J. Braat)
- Idem, *De Tiran (Santos Banderas)* (niet gepubliceerd; vert.: Heyo Alting)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Butt, J., "The "Generation of 98": A Critical Fallacy?" (in: *Forum for Modern Language Studies* 1980, pp. 136-153)
- Cardwell, R.A. en B. McGuirk (red.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas* (Boulder: University of Colorado 1991)
- Davison, N., *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism* (1966)
- Díaz-Plaja, G., *Modernismo frente a Noventa y ocho* (2de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1966)
- Henríquez Ureña, M., *Breve historia del modernismo* (México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1954)
- Litvak, L., *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* (Madrid: Taurus 1980)
- Idem (red.), *El modernismo* (2de druk: Madrid: Taurus 1981)
- Mainer, J.-C., *Modernismo y 98* (deel VI van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1978)
- Idem, *Modernismo y 98. Primer suplemento* (deel 6/1 van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1994)
- Ramsden, H., *The Spanish Generation of 1898. Towards a Reinterpretation* (Manchester: Manchester University Press 1975)
- Shaw, D. L., *The Generation of 1898 in Spain* (London: Ernest Benn 1975)
- Sobejano, G., *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos 1967)

SECUNDAIRE LITERATUUR: PER AUTEUR

Pío Baroja

- Beser, S., *El árbol de la ciencia*. Pío Baroja (Barcelona: Laia 1983)
 Eller, K. G., 'The Thematic and Artistic Unity of Baroja's *El árbol de la ciencia*' (in: *Modern Language Studies* 1987, nr. 4, pp. 23-32)
 Navajas, G., *Pío Baroja* (Barcelona: Teide 1990)
 Patt, B. P., *Pío Baroja* (New York: Twayne 1971)

Miguel de Unamuno

- Baker, A. F., 'Unamuno and the Religion of Uncertainty' (in: *Hispanic Review* 1990, pp. 37-56)
 Ilie, P., *Unamuno. An Existential View of Self and Society* (Madison: University of Wisconsin Press 1967)
 Jiménez-Fajardo, S., 'Unamuno's Abel Sánchez: Envy As a Work of Art' (in: *Journal of Spanish Studies* 1976, pp. 89-104)
 Nicholas, R.L., *Unamuno, narrador* (Madrid: Castalia 1987)
 Nozick, M., *Miguel de Unamuno* (New York: Twayne 1971)
 Round, N. G., *Re-Reading Unamuno* (Glasgow: University of Glasgow 1989)

Ramón del Valle-Inclán

- Cardona, R. en A. Zahareas, *Visión del esperpento* (2de druk: Madrid: Castalia 1982)
 Lázaro Carreter, F., 'Sobre la prosa modernista de Valle-Inclán' (in: M.C. Carbonell [red.], *Homenaje al profesor Antonio Vilanova* (Vol. 11), Barcelona: Universidad de Barcelona 1989, pp. 285-299)
 Loureiro, A. G., 'A vueltas con el esperpento' (in: A. G. Loureiro [red.], *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno. Valle-Inclán. García Lorca. La guerra civil*. Barcelona: Anthropos 1988, pp. 205-229)
 Pérez, M. E., *Valle-Inclán: su ambigüedad modernista* (Madrid: Playor 1977)
 Smith, V., *Ramón del Valle-Inclán* (New York: Twayne 1973)
 Speratti Piñero, E. S., *De 'Sonata de otoño' al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán* (London: Tamesis Books 1968)
 Villanueva, D., 'El "Modernismo" novelístico de Ramón del Valle-Inclán' (in: *Insula* 531 [marzo 1991], pp. 22-23)
 Zamora Vicente, A., *La realidad esperpéntica. Aproximación a 'Luces de bohemia'* (Madrid: Gredos 1969)

Hoofdstuk 4: De historische avant-garde en de Generatie van '27

BRONNEN

- Alberti, Rafael, *Poesías completas* (Buenos Aires: Losada 1961)
 Alonso, Dámaso, *Hijos de la ira* (7de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1979)
 Diego, Gerardo, *Primera antología de sus versos* (1918-1941) (9de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1980)
 García Lorca, Federico, *Poesía*, 1 (2de, herziene en uitgebreide druk: Madrid: Akal 1982)
 Idem, *Poesía*, 2 (Madrid: Akal 1982)
 Guillén, Jorge, *Aire nuestro. Cántico* (Barcelona: Barral 1977)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Alberti, Rafael, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Jorge Guillén en Pedro Salinas, *De Generatie van '27* (Amsterdam: Meulenhoff 1985; vert.: Barber van de Pol en Maarten Steenmeijer; de vertalingen 'De zee. De zee' en 'De onbekende engel' [Alberti] en 'Ruiterlied' [García Lorca] zijn hieruit afkomstig)
 García Lorca, Federico, *Gedichten* (bloemlezing) (Amsterdam: Meulenhoff 1985; vert.: Dolf Verspoor; de fragmenten uit 'Romance van de maan, de maan' zijn hieruit afkomstig)
 Idem, *Bloedbruiloft. Yerma. Na verloop van vijf jaar tijd* (Amsterdam: Meulenhoff 1986; vert.: Dolf Verspoor)
 Idem, *Het publiek. Het huis van Bernarda Alba. Het verbluffende schoenlappers-vrouwje* (Amsterdam: Meulenhoff 1988; vert.: Dolf Verspoor)
 Idem, *Dichter in New York* (Amsterdam: Meulenhoff 1990; vert.: Dolf Verspoor)
 Verstegen, Peter, *Natuur zal kunst nooit blijvend evenaren. De Westeuropese poëzie in honderd gedichten* (Amsterdam: Bert Bakker 1989; de vertaling 'Volmaaktheid' [Guillén] is hieruit afkomstig)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Alonso, D., *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos 1969)
 Bonet, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936* (Madrid: Alianza 1995)
 Brihuega, J. (red.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931* (Madrid: Cátedra 1931)

- Cano, J. L., *La poesía de la generación del 27* (Madrid: Guadarrama 1970)
- Idem (red.), *Antología de los poetas del 27* (Madrid: Espasa-Calpe 1982)
- Concha, V. G. de la, *Epoca contemporánea: 1914-1939* (deel VII van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*; Barcelona: Crítica 1984)
- Debicki, A. P., *Estudios sobre la poesía española contemporánea. La generación de 1924-25* (Madrid: Gredos 1968)
- Díez de Revenga, F.J., *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid: Castalia 1987)
- Gaos, V. (red.), *Antología del grupo poético de 1927* (6de druk: Madrid: Cátedra 1980)
- Geist, A. L., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama 1980)
- González, A. (red.), *El grupo poético de 1927* (Madrid: Taurus 1976)
- Harris, D. (red.), *The Spanish Avant-garde* (Manchester: Manchester University Press 1995)
- Pol, B. van de en M. Steenmeijer, 'Generatie in beweging' (in: Rafael Alberti etc., *De Generatie van '27*, Amsterdam: Meulenhoff 1985, pp. 215-253)
- Ramoneda, A., *Antología Poética de la Generación del 27* (Madrid: Castalia 1990)

SECUNDAIRE LITERATUUR: FEDERICO GARCÍA LORCA

- Cuadernos hispanoamericanos* nr. 433-436 (1986) (themanummer)
- Gibson, I., *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York 1898-1929* (Barcelona: Grijalbo 1985)
- Gibson, I., *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936* (Barcelona: Grijalbo 1987)
- Predmore, R. L., *Lorca's New York Poetry. Social Injustice, Dark Love, Lost Faith* (Durham, N.C.: Duke University Press 1980)
- Ramsden, H., *Lorca's Romancero gitano. Eighteen commentaries* (Manchester & New York: Manchester University Press 1988)
- Idem (red.), *Romancero gitano. Federico García Lorca* (Manchester & New York: Manchester University Press 1988)
- Río, A. del, "'Poeta en Nueva York": pasados veinticinco años' (in: *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid: Gredos 1972, pp. 251-293)

Hoofdstuk 5: Het realisme na de Burgeroorlog (1940-1962)

BRONNEN

- Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte* (4de druk Destino: Barcelona: Destino 1976)
- Idem, *La colmena* (6de druk: Barcelona etc.: Noguer 1965)
- Celaya, Gabriel, *Trayectoria poética. Antología* (Madrid: Castalia 1993)
- Goytisolo, Juan, *La resaca* (Barcelona: Destino 1981)
- Otero, Blas de, *Poesía con nombres* (3de druk: Madrid: Alianza 1980)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Cela, Camilo José, *De familie van Pascual Duarte* (Amsterdam: Meulenhoff 1982; vert.: Aline Glastra van Loon)
- Idem, *De bijenkorf* (2de druk: Amsterdam: Meulenhoff 1981; vert.: J.G. Rijkmans)
- Goytisolo, Juan, *De trek* (Lochem: De Tijdstroom 1961; vert.: J. Lechner)
- Idem, *Het eiland* (Rotterdam: Ad Donker/Antwerpen: Ontwikkeling 1962; vert.: G.J. Geers)
- Laforet, Carmen, *Señorita Andrea* (Amsterdam: A.J. Luitingh 1949; vert.: Elisabeth Wintermans)
- Martín-Santos, Luis, *Tijd van zwijgen* (Amsterdam: Meulenhoff 1963; vert.: Jean A. Schalekamp)

SECUNDAIRE LITERATUUR

- Beneyto, A., *Censura y política en los escritores españoles* (Barcelona: Euros 1975)
- Bertrand de Muñoz, M., *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada. Tomo I & II* (Madrid: José Porrúa Turanzas 1982)
- Carr, R. en J. P. Fusi, *Spain: Dictatorship to Democracy* (2de druk: London: Allen & Unwin 1981)
- García de la Concha, V., *La poesía española de 1935 a 1975. I: De la preguerra a los años oscuros 1935-1944* (Madrid: Cátedra 1987)
- Idem, *La poesía española de 1935 a 1975. II: De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950* (Madrid: Cátedra 1987)
- Gil Casado, P., *La novela social española* (2de druk: Barcelona: Seix Barral 1973)
- Jones, M.E.W., *The Contemporary Spanish Novel, 1939-1975* (Boston: Twayne 1985)
- Jordan, B., *Writing and Politics in Franco's Spain* (London/New York: Routledge 1990)

- Martínez Cachero, J.M., *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura* (Madrid: Castalia 1985)
- Payeras Grau, M., *Poesía española de posguerra* (Madrid: Prensa Universitaria 1986)
- Rubio, F. & J.L. Falcó (red.), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)* (Madrid: Alhambra 1981)
- Sanz Villanueva, S., *Historia de la novela social española (1942-1975)* (2 delen; Madrid: Alhambra 1980)
- Idem, *Historia de la literatura española. El siglo xx. Literatura actual* (Barcelona: Ariel 1984)
- Sobejano, G., *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido* (2de druk: Madrid: Prensa española 1975)
- Soldevila Durante, I., *La novela desde 1936* (Madrid: Alhambra 1980)
- Spires, R.C., *La novela española de postguerra* (Madrid: Cupsa 1978)
- Villanueva, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Valencia: Bello 1977)
- Ynduráin, D., *Epoca contemporánea: 1939-1980* (deel VIII van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1980)

Hoofdstuk 6:

Modernisme, postmodernisme (1962-)

BRONNEN

- Cela, Camilo José, *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (6de druk: Madrid: Alianza 1989)
- Marías, Javier, *Corazón tan blanco* (3de druk: Madrid: Anagrama 1992)
- Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio* (edición definitiva) (32ste druk: Barcelona: Seix Barral 1990)
- Mendoza, Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada* (13de druk: Barcelona: Seix Barral 1987)
- Idem, *La ciudad de los prodigios* (2de druk: Barcelona: Seix Barral 1986)
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Memoria y deseo. Obra poética (1963-1983)* (Barcelona: Seix Barral 1986)
- Villena, Luis Antonio de (red.), *Postnovísimos* (Madrid: Visor 1986) (Fragment gedicht Luis García Montero)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Cela, Camilo José, *De nacht van San Camilo* (Amsterdam: Meulenhoff 1991; vert.: Ton Ceelen)

- Delibes, Mario, *Vijf uren met Mario* (Groningen: BoekWerk 1992; vert.: Sophie Brinkman)
- Goytisolo, Juan, *De identiteit* (Amsterdam: Meulenhoff 1985; vert.: Ton Ceelen)
- Idem, *De wraak van don Julián* (Amsterdam: Meulenhoff 1986; vert.: Ton Ceelen)
- Mariás, Javier, *Een man met gevoel* (Amsterdam: Meulenhoff 1991; vert.: Aline Glastra van Loon)
- Idem, *Aller Zielen* (Amsterdam: Meulenhoff 1992; vert.: Aline Glastra van Loon)
- Idem, *Een hart zo blank* (Amsterdam: Meulenhoff 1993; vert.: Aline Glastra van Loon)
- Martín Santos, Luis, *Tijd van zwijgen* (Amsterdam: Meulenhoff 1963; vert.: Jean A. Schalekamp)
- Mendoza, Eduardo, *De zaak Savolta* (Amsterdam: Arena 1992; vert.: Francine Mendelaar en Harriët Peteri)
- Idem, *Het mysterie van de behekste crypte* (Amsterdam: Arena 1991; vert.: Francine Mendelaar en Harriët Peteri)
- Idem, *Het labirint van de olijven* (Amsterdam: Arena 1995; vert.: Francine Mendelaar en Harriët Peteri)
- Idem, *De stad der wonderen* (Amsterdam: Arena 1988; vert.: Francine Mendelaar en Harriët Peteri)
- Millás, Juan José, *Elena's eenzaamheid* (Amsterdam: Contact 1991; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)
- Muñoz Molina, Antonio, *Winter in Lissabon* (Houten: Agathon 1991; vert.: Jacqueline Hulst en Ester van Buuren)
- Idem, *Prins der duisternis* (Breda: De Geus 1993; vert.: Ester van Buuren)
- Idem, *Ruiter in de storm* (Breda: De Geus 1994; vert.: Ester van Buuren)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Zie voor de periode 1962-1975 ook het literatuuroverzicht bij hoofdstuk 11.
- Alonso, S., *La novela de la transición* (Madrid: Libros Dante 1983)
- Amell, S. & S. García Castañeda (red.), *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)* (Madrid: Playor 1988)
- Asís Garrote, M. D., *Ultima hora de la novela en España* (Madrid: Eudema 1990)
- Bzzlletin nr. 201/202 (dec. 1992/jan. 1993) (Themanummer Contemporaine Spaanse literatuur)
- Cambio* 16 nr. 883 (31-10-1988), pp. 103-126 (Themanummer 'La novela española de la democracia')

- Ciplijauskaitė, B. (red.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (Madrid: Orígenes 1991)
- Colmeiro, J.F., *La novela policiaca española* (Barcelona: Anthropos 1994)
- Conte, R. (red.), *Una cultura portátil. Cultura y sociedad en la España de hoy* (Madrid: Temas de hoy 1990)
- El País* 9-10-1991 (Supplement '17 años de literatura española')
- Hooper, J., *The Spaniards. A Portrait of the New Spain* (Harmondsworth: Penguin 1987)
- Insula* nr. 464-465 (Themanummer 'Diez años de novela en España (1976-1985)')
- Insula* nr. 512-513 (Themanummer 'Novela y poesía de dos mundos. La creación literaria en España e Hispanoamérica, hoy')
- Labanyi, J., *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel* (Cambridge: Cambridge University Press 1989)
- Navajas, G., *Teoría y práctica de la novela española posmoderna* (Barcelona: Edicions del Mall 1987)
- Quimera* nr. 106-107 (1991) (Themanummer 'Los diez mejores libros españoles desde la transición democrática')
- Ramos Gascón, A. (red.), *España hoy II. Cultura* (Madrid: Cátedra 1991)
- Revista de Occidente* nr. 98-99 (Themanummer 'Narrativa española actual')
- Revista de Occidente* nr. 122-123 (Themanummer 'España a comienzos de los 90')
- Steenmeijer, M., 'Postmodernisme in de Spaanse literatuur' (*Forum der letteren* september 1992, pp. 174-189)
- Valles Calatrava, J.R., *La novela criminal española* (Granada: Universidad de Granada 1991)
- Villanueva, D. e.a. (red.), *Los nuevos nombres: 1975-1980* (deel 1x van F. Rico [red.], *Historia y crítica de la literatura española*) (Barcelona: Crítica 1992)

Hoofdstuk 7: Inleiding letterkunde Spaans-Amerika

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Aínsa, F., *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (Madrid: Gredos 1986)
- Anderson Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana II: Epoca contemporánea* (5de druk: México: Fondo de Cultura Económica 1970)
- Bellini, G., *Historia de la literatura hispanoamericana* (Madrid: Castalia 1985)
- Brotherston, G., *The Emergence of the Latin American Novel* (Cambridge: Cambridge University Press 1977)
- Brushwood, J. S., *The Spanish American Novel: A Twentieth Century Survey* (Austin: University of Texas Press 1975)

- Fernández Moreno, C. (red.), *América Latina en su literatura* (7de druk: México: Siglo XXI 1980)
- Flores, A. (red.), *Spanish American Authors: The Twentieth Century* (New York: H.W. Wilson 1992)
- Foster, D.W. (red.), *A Dictionary of Contemporary Latin American Authors* (Tempe, Arizona: Center for Latin American Studies 1975)
- Idem (red.), *Handbook of Latin American Literature* (New York: Garland 1992)
- Franco, J., *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist* (Harmondsworth: Penguin 1970)
- Idem, *An Introduction to Spanish-American Literature* (3de druk: Cambridge: Cambridge University Press 1994)
- Goic, C. (red.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III: Epoca contemporánea* (Madrid: Crítica 1988)
- Grossmann, R., *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur* (München: Max Hueber 1969)
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (4de herdruk: Mexico: Fondo de Cultura Económica 1978)
- Klein, L. S. (red.), *Latin American Literature in the 20th Century. A Guide* (Harpden: Oldcastle Books 1988)
- Lasarte, F. en K.S. Wellinga, *De eeuwige ontdekking. Inleiding in de Spaans-Amerikaanse literatuur* (Bussum: Coutinho 1996)
- Lechner, J. en L. Iñigo-Madrigal, *Spaans-Amerikaanse letterkunde* (Utrecht: Het Spectrum 1986)
- Lindstrom, N., *Twentieth-Century Spanish American Fiction* (Austin: Texas University Press 1994)
- Oviedo, J. M., *Historia de la literatura hispanoamericana* (2 delen: Madrid: Alianza 1995)
- Roloff, V. & H. Wentzlaff-Eggebert, *Der hispanoamerikanische Roman* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992; 2 delen)
- Sáinz de Medrano, L., *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)* (Madrid: Taurus 1989)
- Solé, C. A. & M. Abreu (red.), *Latin American Writers* (3 delen) (New York: Scribner 1989)
- Steenmeijer, M., *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld. Over de literatuur van Spaans-Amerika* (Amsterdam: Wereldbibliotheek 1996)
- Vogel, H.Ph., *Geschiedenis van Latijns-Amerika* (4de druk: Utrecht: Het Spectrum 1992)
- Williamson, E., *The Penguin History of Latin America* (London: Allen Lane/The Penguin Press 1992)

Hoofdstuk 8: Het *modernismo* (1875-1916)

BRONNEN

- Cillóniz, A. (red.), *Poesía hispanoamericana* (Madrid: Alborada 1989) ('Poética' van José Martí en 'Tuércele el cuello al cisne' van Enrique González Martínez)
- Darío, Rubén, *Prosas profanas* (6de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1967)
- Idem, *Cantos de vida y esperanza* (12de druk: Madrid: Espasa-Calpe 1971)
- Martí, José, *Sus mejores páginas* (México: Porrúa 1970)
- Idem, *Poesía Completa I* (La Habana: Letras Cubanas 1993) ('Poética')

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Castillo, H. (red.), *Estudios críticos sobre el modernismo* (Madrid: Gredos 1968)
- González, A., *La novela modernista hispanoamericana* (Madrid: Gredos 1987)
- Gullón, R. (red.), *El modernismo visto por los modernistas* (Barcelona: Guadarrama/Punto Omega 1980)
- Gutiérrez Girardot, R., *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (México: Fondo de Cultura Económica 1988)
- Henríquez Ureña, M., *Breve historia del Modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica 1954)
- Iñigo Madrigal, L. (red.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo* (Madrid: Cátedra 1987)
- Jitrik, N., *Las contradicciones del modernismo* (México: El Colegio de México 1979)
- Litvak, L. (red.), *El Modernismo* (Madrid: Taurus 1975)
- Oviedo, J.M. Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano* (Madrid: Alianza 1991)
- Paz, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (Barcelona: Seix Barral 1974)
- Polo García, V., *El modernismo* (2 delen) (Barcelona: Montesinos 1987)
- Rama, A., *Las máscaras democráticas del modernismo* (Montevideo: Fundación Angel Rama 1985)
- Schulman, I.A., *Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal* (México: El Colegio de México 1966)
- Idem (red.), *Nuevos asedios al modernismo* (Madrid: Taurus 1987)

SECUNDAIRE LITERATUUR: RUBÉN DARÍO

- Navarro Tomás, T., 'Ritmo y armonía en los versos de Darío' (in: *Los poetas en sus versos*, Barcelona: Ariel 1973)

- Paz, O., 'El caracol y la sirena (Rubén Darío)' (in: *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz 1965)
- Rama, A., *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Biblioteca Universidad Central de Venezuela 1970)

Hoofdstuk 9: De historische avant-garde (1914-1930)

BRONNEN

- Girondo, Oliverio, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas* (2de druk: Madrid: Visor 1995)
- Schwartz, J. (red.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Cátedra 1991)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Osorio Tejeda, N., 'Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano' (in: *Revista Iberoamericana* 114-115 [1981], pp. 227-254)
- Idem, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988)
- Paz, O., *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral 1974)
- Pizarro, A., 'Sobre la vanguardia en América Latina. Vicente Huidobro' (in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* VIII, no. 15 [1982], pp. 109-120)
- Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Cátedra 1991)
- Steenmeijer, M., 'Las vanguardias latinoamericanas: el estado de cosas.' (in: *Foro hispánico* 5 [1993], pp. 119-135)
- Verani, H., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (2de editie: México, Fondo de Cultura Económica 1990)
- Weisgerber, J. (red.), *Les avant-gardes littéraires au xxe siècle* (2 delen) (Budapest: Akadémiai Kiadó 1984)
- Wentzlaff-Eggebert, H. (red.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989/La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989* (Frankfurt am Main: Vervuert 1991)
- Idem, 'Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika' (in: *Iberoromania* no. 33 [1991], pp. 125-139)

Hoofdstuk 10: De vier grote dichters

BRONNEN

- Alazraki, J. (red.), *Jorge Luis Borges* (Madrid: Taurus 1976) ('Tranvías')
 Borges, Jorge Luis, *La cifra* (2de druk: Madrid: Alianza 1981) ('El ápice')
 Idem, *Obras Completas* (3 delen) (Barcelona: Emecé 1989)
 Neruda, Pablo, *Obras Completas I* (4de druk: Buenos Aires: Losada 1973)
 Paz, Octavio, *Salamandra* (1ste herdruk van de 5de editie: Mexico: Joaquín Mortiz 1985)
 Ramoneda, A., *Antología poética de la generación del 27* (Madrid: Castalia 1990)
 (Citaat van Pablo Neruda uit *Caballero verde para la poesía*)
 Vallejo, César, *Obra poética* (Madrid: Colección Archivos 1988)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Borges, Jorge Luis, *Gedichten* (Amsterdam: De Bezige Bij 1980; vert.: Robert Lemm) (Fragmenten uit 'Ochtendgloren' en 'Aan de nachtegaal')
 Idem, 'Gedichten' (in: *Yang* 1993, nr. 4-5, pp. 7-12; vert.: Paul Claes) ('Het hoogtepunt')
 Idem, *De onzichtbare roos* (Amsterdam: Aalders 1995; vert.: Erik Coenen) (Fragment uit 'Het ogenblik')
 Neruda, Pablo, *Twintig liefdesgedichten en een wanhoopslied* (Amsterdam: Bert Bakker 1996; vert.: Barber van de Pol) (Fragmenten uit 'Cuerpo de mujer' en 'Vannacht kan ik')
 Idem, *Canto general* (Gent: Masereelfonds 1984; vert.: Mark Braet, Willy Spillebeen en Bart Vonck) (Fragment uit 'De United Fruit Company')
 Vallejo, César, *Dichters van nu 7. Bloemlezing uit de poëzie van César Vallejo* (Gent: Poëziecentrum 1995; vert.: Bart Vonck) (Fragmenten uit 'xxxvi' en uit 'Spanje, laat deze kelk aan mij voorbijgaan')

SECUNDAIRE LITERATUUR: PER AUTEUR

César Vallejo

- Cuadernos Hispanoamericanos* nr. 454-455 en nr. 456-457 (1988) (themanummers)
 Ferrari, A. (red.), *César Vallejo, Obra poética* (Madrid: Colección Archivos 1988)
 Franco, J., *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence* (Cambridge: Cambridge University Press 1976)
 Higgins, J., *César Vallejo en su poesía* (Lima: Seglusa 1989)

- Larrea, J., *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón* (Córdoba: Universidad de Córdoba 1958)
- Ly, N. (red.), *César Vallejo: La escritura y lo real* (Madrid: Ediciones de la Torre 1988)
- Martínez García, F., *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta* (León: Colegio Universitario 1976)
- Merino, A. (red.), *En torno a César Vallejo* (Madrid: Júcar 1988)
- Neale-Silva, E., *César Vallejo en su fase trágica* (Madison: University of Wisconsin Press 1975)
- Ortega, J. (red.), *César Vallejo* (Madrid: Taurus 1975)
- Ortega, J., *La teoría poética de César Vallejo* (Providence: Del Sol 1986)
- Revista Iberoamericana* nr. 71 (1970) (themanummer)

Pablo Neruda

- Alazraki, J., *Poética y poesía de Pablo Neruda* (New York: Las Américas 1965)
- Costa, R. de, *The Poetry of Pablo Neruda* (Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1979)
- Flores, A. (red.), *Aproximaciones a Pablo Neruda* (Barcelona: Ocnos 1974)
- Idem, *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda* (México: Fondo de Cultura Económica 1987)
- Riess, F., *The Word and the Stone. Language and Imagery in Neruda's Canto General* (London: Oxford University Press 1972)
- Rodríguez Monegal, E., *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda* (Buenos Aires: Losada 1966)
- Sicard, A., *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Gredos 1981)

Jorge Luis Borges

- Cheselka, P., *The Poetry and Poetics of Jorge Luis Borges* (New York: Peter Lang 1987)
- Gertel, Z., *Borges y su retorno a la poesía*. (New York: University of Iowa and Las Américas 1969)
- L'Herne* (Cahiers) 1964 (themanummer)
- Iberoromania* 1975, nr. 3 (themanummer)
- Revista Iberoamericana* nr. 100-101 (1977)
- Rodríguez Monegal, E., *Borges, hacia una lectura poética* (Madrid: Guadarrama 1976)
- Idem, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York: E.P. Dutton 1978)
- Sucre, G., *Borges, el poeta* (Caracas: Monte Avila 1974)

Vázquez, M. E., *Borges. Esplendor y derrota* (Barcelona: Tusquets 1996)

Zie ook het literatuuroverzicht van hoofdstuk 12.

Octavio Paz

Chiles, F., *Octavio Paz: The Mythic Dimension* (New York: Peter Lang 1987)

Cuadernos Hispanoamericanos nr. 343-345 (1979) (themanummer)

Fein, J., *Toward Octavio Paz. A Reading of his Major Poems* (Lexington: University of Kentucky Press 1986)

De Gids 1984, nr. 7 (themanummer)

Gimferrer, P., *Lecturas de Octavio Paz* (Barcelona: Anagrama 1980)

Idem (red.), *Octavio Paz* (Madrid: Taurus 1982)

Insula nr. 532-533 (1991) (themanummer)

Magis, C. H., *La poesía hermética de Octavio Paz* (México: El Colegio de México 1978)

Phillips, R., *The Poetic Modes of Octavio Paz* (London: Oxford University Press 1972)

Revista Iberoamericana nr. 74 (1971) (themanummer)

Roman, J., *Octavio Paz* (New York: Chelsea House 1993)

Wilson, J., *A Study of his Poetics* (Cambridge: Cambridge University Press 1979)

Idem, *Octavio Paz* (Boston: Twayne 1986)

Hoofdstuk 11: Het *criollismo* (1916-1940)

BRONNEN

Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra* (Madrid: Castalia 1990)

Icaza, Jorge, *Huasipungo* (Madrid: Cátedra 1994)

Quiroga, Horacio, *Cuentos* (Madrid: Cátedra 1991)

Rivera, José Eustasio, *La vorágine* (Madrid: Cátedra 1990)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

Alegría, Ciro, *Hongerige honden* (Amsterdam: Fragment 1988; vert.: Danny Meynderts & Saskia Otter)

Arguedas, José María, *De diepe rivieren* (Amsterdam: Meulenhoff 1980; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)

Asturias, Miguel Angel, *De doem van de maïs* (Amsterdam: Wereldbibliotheek 1980; vert.: J.A. van Praag)

Azuela, Mariano, *Het ravijn* (Amsterdam: Meulenhoff 1979; vert.: Elly Poppe-Stolk)

- Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra* (Den Haag: Succes 1956; vert.: J. Slauerhoff en R. Schreuder)
- Icaza, Jorge, *Huasipungo* (Bussum: Het Wereldvenster; Den Haag: Novib; Brussel: NCOS 1980; vert.: Diety Boersma, Els Broers, Truus van Delft en Tineke Groot)
- Quiroga, Horacio, *Verhalen van liefde, waanzin en dood* (Amsterdam: Coppens & Frenks 1995; vert.: Maarten Steenmeijer)
- Rivera, José Eustasio, *Het dodenwoud* (Antwerpen: Die Poorte 1948; vert.: J. Kluyskens)

SECUNDAIRE LITERATUUR

- Alonso, C. J., *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony* (Cambridge: Cambridge University Press 1990)
- Beardsell, P. R., *Quiroga: Cuentos de amor de locura y de muerte* (London: Grant & Cutler 1986)
- Cornejo Polar, A., 'La novela indigenista: un género contradictorio' (in: *Texto crítico* nr. 14 [1979], pp. 58-70)
- Lazo, R., *La novela andina* (México: Porrúa 1991)
- Ordóñez, M. (red.), *La vorágine: textos críticos* (Bogotá: Alianza Editorial Colombiana 1987)
- Portal, M., *Proceso narrativo de la revolución mexicana* (Madrid: Espasa-Calpe 1980)
- Rodríguez-Luis, J., *Hermenéutica y praxis del indigenismo. La novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas* (Mexico: Fondo de Cultura Económica 1980)
- Roloff, V. & H. Wentzlaff-Eggebert, *Der Hispanoamerikanische Roman Band I. Von den Anfängen bis Carpentier* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992)
- Sommers, J., 'The Indian-Oriented Novel in Latin America: New Spirit, New Forms, New Scope' (in: *Journal of Inter-American Studies*, 6 [1964], nr. 2, pp. 249-265)
- Steenmeijer, M., 'De schaduw van de dood. Over de verhalen van Horacio Quiroga' (in: Horacio Quiroga, *Verhalen van liefde, waanzin en dood*, Amsterdam: Coppens & Frenks 1995, pp. 105-114)
- Vargas Llosa, M., 'Tres notas sobre Arguedas' (in: J. Lafforgue [red.], *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós 1975, pp. 30-54)

Hoofdstuk 12: Modernisme en postmodernisme: de *nueva novela* (1940-)

BRONNEN

- Borges, Jorge Luis, *Prosa completa 2* (Barcelona: Bruguera 1985)
 Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos* (Barcelona: Plaza y Janés 1984)
 Cortázar, Julio, *Rayuela* (4de druk; Madrid: Cátedra 1988)
 Idem, *Ceremonias* (Barcelona: Seix Barral 1983)
 Fuentes, Carlos, *Terra nostra* (2de druk; Barcelona: Seix Barral 1985)
 Galeano, Eduardo, *Memoria del fuego I. Los nacimientos* (17de druk; Madrid: Siglo Veintiuno 1989)
 García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad* (Madrid: Cátedra 1984)
 Onetti, Juan Carlos, *El pozo. Para una tumbra sin nombre* (Madrid: Mondadori 1990)
 Posse, Abel, *Los perros del Paraíso* (Barcelona: Argos Vergara 1983)
 Vargas Llosa, Mario, *Conversación en La Catedral* (14de druk; Barcelona: Seix Barral 1981)
 Idem, *Historia de Mayta* (Barcelona: Seix Barral 1984)
 Idem, *A Writer's Reality* (Boston, New York & London: Houghton Mifflin 1991)

VERTALINGEN VAN GENOEMDE EN GECITEERDE WERKEN

- Arlt, Roberto, *De zeven gekken* (Amsterdam: Coppens & Frenks 1993; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)
 Idem, *De vlammenwerpers* (Amsterdam: Coppens & Frenks 1994; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)
 Bombal, María Luisa, *Vandaag heb ik mijn minnaar gezien* (Amsterdam: Wereldbibliotheek 1992; vert.: Henriëtte Aronds & Elisabeth van Elsen)
 Borges, Jorge Luis, *De Aleph* (3de druk; Amsterdam: De Bezige Bij 1976; vert.: Annie Sillevius)
 Idem, *De Zahir* (2de druk; Amsterdam: De Bezige Bij 1973; vert.: A. Sillevius)
 Cortázar, Julio, *Verzamelde verhalen* (Amsterdam: Meulenhoff 1995; vert.: Aline Glastra van Loon e.a.)
 Idem, *Rayuela: een hinkelspel* (7de druk; Amsterdam: Meulenhof 1989; vert.: Barber van de Pol)
 Fuentes, Carlos, *De dood van Artemio Cruz* (Amsterdam: Meulenhoff 1987; vert.: Johanna Vuyk-Bosdriesz)
 Idem, *De oude gringo* (Amsterdam: Meulenhoff 1988; vert.: Jean Schalekamp)

- Galeano, Eduardo, *De aderlating van een continent* (Amsterdam: Van Genneep 1976; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)
- Idem, *Kroniek van het vuur 1, 2 & 3* (Amsterdam: Van Genneep/Novib 1986, 1987, 1988; vert.: Dick Bloemraad)
- García Márquez, Gabriel, *Afval en dorre bladeren* (Amsterdam: Meulenhoff 1974; vert.: C.A.G. van den Broek)
- Idem, *Honderd jaar eenzaamheid* (12de druk: Amsterdam: Meulenhoff 1980; vert.: C.A.G. van den Broek)
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, *Schipbreukelingen* (2de druk: Amsterdam: Meulenhoff 1992; vert.: G.J. Geers)
- Onetti, Juan Carlos, *De put* (2de druk: Amsterdam: Meulenhoff 1996; vert.: Maarten Steenmeijer)
- Idem, *Het korte leven* (Amsterdam: Coppens & Frenks; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu; in voorbereiding)
- Idem, *De werf* (Amsterdam: Meulenhoff 1978; vert.: Barber van de Pol)
- Posse, Abel, *De honden van het Paradijs* (Houten: Het Wereldvenster 1989; vert.: Jacqueline Hulst)
- Sábato, Ernesto, *Over helden en graven* (Amsterdam: Meulenhoff 1981; vert.: Ton Ceelen en Maarten Steenmeijer)
- Vargas Llosa, Mario, *De stad en de honden* (Amsterdam: Meulenhoff 1964; vert.: J.G. Rijkmans)
- Idem, *Het groene huis* (Amsterdam: Meulenhoff 1976; vert.: Mariolein Sabarte Belacortu)
- Idem, *Gesprek in De Kathedraal* (2de druk: Amsterdam: Meulenhoff 1987; vert.: Aline Glastra van Loon)
- Idem, *De geschiedenis van Alejandro Mayta* (Amsterdam: Meulenhoff 1986; vert.: Mieke Westra)
- Idem, *Een manier om ongeluk te bestrijden. Literaire autobiografie* (Amsterdam: Meulenhoff 1996; vert.: M. Dijkstra)

SECUNDAIRE LITERATUUR: ALGEMEEN

- Bertens, H., *The Idea of the Postmodern. A History* (London & New York: Routledge 1995)
- Bertens, H. en T. D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur* (Amsterdam: De Arbeiderspers 1988)
- Brotherston, G., *The Emergence of the Latin American Novel* (Cambridge: Cambridge University Press 1977)
- Donoso, J., *Historia personal del 'boom'* (Barcelona: Anagrama 1972)

- Fokkema, D.W., *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1984)
- Fokkema, D. & E. Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde* (Amsterdam: De Arbeiderspers 1984)
- Fuentes, C., *La nueva novela hispanoamericana* (Mexico: Joaquín Mortiz 1969)
- González Echevarría, R., *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (Austin: University of Texas Press 1985)
- Idem, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press 1990)
- Harss, L. & B. Dohmann, *Into the Mainstream. Conversations with Latin American Writers* (New York: Harper and Row 1968)
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York & London: Routledge 1988)
- King, J. (red.), *Modern Latin American Fiction: A Survey* (London: Faber and Faber 1987)
- Levitt, M. P., *Modernist Survivors. The Contemporary Novel in England, the United States, France, and Latin America* (Columbus: Ohio State University Press 1987)
- MacAdam, A. J., *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Chicago: University of Chicago Press 1977)
- McHale, B., *Postmodernist Fiction* (New York & London: Methuen 1987)
- McMurray, G. R., *Spanish American Writing Since 1941: A Critical Survey* (New York: Frederick Ungar 1987)
- Martin, G., *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century* (London & New York: Verso 1989)
- Shaw, D. L., *Nueva narrativa hispanoamericana* (Madrid: Cátedra 1981)
- Sklodowska, E., *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1991)
- Smyth, E. J., *Postmodernism and Contemporary Fiction* (London: B.T. Batsford 1991)
- Steenmeijer, M., 'Modernisme en postmodernisme in de Spaans-Amerikaanse literatuur' (in: C. van Esch & M. Steenmeijer [red.], *Symposium Spaans in onderwijs, onderzoek en bedrijfsleven* 1. Nijmegen: Vakgroep Spaans 1990, pp. 5-15)
- Idem, *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld. Over de literatuur van Spaans-Amerika* (Amsterdam: Wereldbibliotheek 1996)
- Swanson, P. (red.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction* (London & New York: Routledge 1990)

- Swanson, P., *The New Novel in Latin America. Politics and Popular Culture after the Boom* (Manchester/New York: Manchester University Press 1995)
 Thiher, A., *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction* (Chicago & London: University of Chicago Press 1984)

SECUNDAIRE LITERATUUR: PER AUTEUR

Jorge Luis Borges

- Balderston, D., *Out of Context. Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* (Durham & London: Duke University Press 1993)
 Bell-Villada, G. H., *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art* (Chapel Hill: University of North Carolina Press 1981)
 Bloom, H. (red.), *Jorge Luis Borges* (New York: Chelsea House 1986)
 Giovanni, N. T. di, *The Borges Tradition* (London: Constable 1995)
 Lindstrom, N., *Jorge Luis Borges. A Study of the Short Fiction* (Boston: Twayne 1990)
Literair Paspoort maart/april 1982 (themanummer)
 Shaw, D. L., *Borges: 'Ficciones'* (London: Grant & Cutler 1976)
 (Zie ook het literatuuroverzicht van hoofdstuk 10)

Julio Cortázar

- Berg, W. B., *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart* (Frankfurt a.M.: Vervuert 1991)
 Boldy, S., *The Novels of Julio Cortázar* (Cambridge: Cambridge University Press 1980)
 Peavler, T. J., *Julio Cortázar* (Boston: Twayne 1990)
 Picón Garfield, E., *Julio Cortázar* (New York: Frederick Ungar 1975)

Carlos Fuentes

- Brody, R. & C. Rossman (red.), *Carlos Fuentes. A Critical View* (Austin: University of Texas Press 1982)
 Faris, W. B., *Carlos Fuentes* (New York: Frederick Ungar 1983)
 Fuentes, C., *Myself with Others. Selected Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux 1988)
 González, A., *Carlos Fuentes: Life, Work and Criticism* (Fredericton: York Press 1987)

Gabriel García Márquez

- Bell-Villada, G. H., *García Márquez. The Man and His Work* (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press 1990)
- Fuentes, C., *Gabriel García Márquez and the Invention of America* (Liverpool: Liverpool University Press 1987)
- García Márquez, G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Barcelona: Bruguera 1982; Ned. vert. *De geur van guave. Gesprekken met Plinio Apuleyo Mendoza*. Meulenhoff: Amsterdam 1983)
- McGuirk, B. & R. Cardwell (red.), *Gabriel García Márquez: New Readings* (Cambridge: Cambridge University Press 1987)
- Minta, S., *Gabriel García Márquez. Writer of Colombia* (London: Jonathan Cape 1987)
- Vargas Llosa, M., *García Márquez: Historia de un deicidio* (Barcelona: Barral 1971)

Juan Carlos Onetti

- Millington, M., *An Analysis of the Short Stories of Juan Carlos Onetti. Fictions of Desire* (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press 1993)
- Kadir, D., *Juan Carlos Onetti* (Boston: Twayne 1977)

Mario Vargas Llosa

- Booker, M. K., *Vargas Llosa Among the Postmodernists* (Gainesville: University Press of Florida 1994)
- Castro-Klarén, S., *Understanding Mario Vargas Llosa* (Columbia: University of South Carolina Press 1990)
- O'Bryan-Knight, J., *The Story of the Storyteller: La tía Julia y el escribidor, Historia de Mayta, and El hablador by Mario Vargas Llosa* (Amsterdam & Atlanta: Rodopi 1995)
- Oviedo, J. M., *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barcelona: Seix Barral 1982)
- Rossmann, C. & A. W. Friedman (red.), *M. Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays* (Austin: University of Texas Press 1978)
- Vargas Llosa, M., *El pez en el agua. Memorias* (Barcelona: Seix Barral 1993; Ned. vert. *De vis in het water*. Amsterdam: Meulenhoff 1994)
- Williams, R., *Mario Vargas Llosa* (New York: Frederick Ungar 1986)

SECUNDAIRE LITERATUUR: DE NIEUWE HISTORISCHE ROMAN

- Balderston, D. (red.), *The Historical Novel in Latin America* (Gaithersburg, MD: Hispamérica 1986)
- González Echevarría, R. (red.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (Caracas: Monte Avila 1984)
- Hermans, H. & M. Steenmeijer (red.), *La nueva novela histórica hispanoamericana* (Amsterdam & Atlanta: Rodopi 1991)
- Menton, S., *Latin America's New Historical Novel* (Austin: University of Texas Press 1993)
- Pastor, B., *Discurso narrativo de la Conquista de América* (La Habana: Casa de las Américas 1983)
- Souza, R. D., *La historia en la novela hispanoamericana moderna* (Bogotá: Tercer Mundo 1988)
- Wesseling, E., *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1991)

Register



- Acento Cultural* — 87
Actual — 186
adanismo — 76, 80
 Afrikaanse invloed — vi
 Aguirre, Lope de — 264
 Alarcón, Pedro Antonio de — 12
 El sombrero de tres picos — 12
 Alas, Leopoldo, zie Clarín
 Alberti, Rafael — 54, 55, 57, 59, 61,
 62, 69, 200
 Marinero en tierra — 56
 'El mar. La mar' 56
 Sobre los ángeles — 59, 60
 'El ángel desconocido' 59
 'Un fantasma recorre Europa...' 61
 La arboleda perdida — 54
 Aldecoa, Ignacio — 86
 Alegría, Ciro — 229, 230
 Los perros hambrientos — 229
 Aleixandre, Vicente — 54, 55, 61, 71,
 81
 Sombra del paraíso — 71, 81
 Alemán, Mateo
 Guzmán de Alfarache — 2
 Alfons XII — 4
 Alfons XIII — 4, 53, 60
 Allende, Isabel — 266
 Allende, Salvador — 202
 Alonso, Dámaso — 54, 55, 61, 70, 81
 Hijos de la ira — 70, 81
 'Insomnio' — 70
 Amadeus I — 4
Amadís de Gaula — 244
Amauta — 180
americanistas — 243
 Anderson Imbert, Enrique — 185
apertura — 84, 85
 Apollinaire, Guillaume — 183
 Aragon, Louis — 53
 Araucaniërs — 197
 Arguedas, José María — 229, 230,
 244
 Los ríos profundos — 230
ariélismo — 174
 Arlt, Roberto — 238
 Los siete locos — 238
 Los lanzallamas — 238
 Asturias, Miguel Angel — 187, 229,
 230, 232, 244
 Hombres de maíz — 230
 Ateneo van Sevilla — 54
 Aub, Max — 75
 Ayala, Francisco — 75
 Azorín — 32, 34
 Azteken — vi, 252, 264
 Azúa, Félix de — 109, 113
 Azuela, Mariano — 218, 219
 Los de abajo — 218, 219
 Balcells, Carmen — 235
 Balzac, Honoré de — 257

- Baroja, Pío — 32-38, 40, 53, 100
La lucha por la vida — 35
Zalacaín el aventurero — 36
Las inquietudes de Shanti Andía — 36
El árbol de la ciencia — 36-38
- barok — 2, 244
- Barraca, La — 69
- Barral — 109
- Barth, John — 203
- Baskenland
 literatuur — v
- Baudelaire, Charles — 155
- Beauvoir, Simone de — 234
- Bécquer, Gustavo Adolfo — 57
- behaviorisme — 90
- Benet, Juan — 102, 105, 107-109
Volverás a Región — 107-109
Una meditación — 109
Un viaje de invierno — 109
Saúl ante Samuel — 109
En la penumbra — 109
- Berkeley, George — 202
- Bernard, Claude — 12
Introduction à l'étude de la médecine expérimentale — 12
- Beyle, Marie-Henri, zie Stendhal
- Bioy Casares, Adolfo — 232, 243
- Blanchot, Maurice — 203
- Boedo-groep — 185
- Bogart, Humphrey — 127
- Bolívar, Simón — 151, 172, 267
- Bombal, María Luisa — 238
La última niebla — 238
La amortajada — 238
- boom — 102, 232, 233, 235, 258, 266
- Borges, Jorge Luis — 66, 127, 177, 178, 183-185, 187, 189, 202-206, 208, 209, 232, 236, 241-243, 248, 251, 255
 'Ultraísmo' — 53, 55, 177, 180, 183-186, 203, 204
 'Tranvías' — 203
Fervor de Buenos Aires — 204
 'Amanecer' — 202
Ficciones — 232, 241, 242
 'Pierre Menard, autor del Quijote' — 242
 'Las ruinas circulares' — 241
El Aleph — 232, 241
 'El instante' — 205
 'Al ruiñeñor' — 206
La cifra — 208
 'El ápice' — 207
- Bosch, Jeroen — 255
- Bourbons — 3, 4, 150
- Bousoño, Carlos — 81
- Breton, André — 195, 208
- Brines, Francisco — 83
- Buñuel, Luis — 23, 53, 66
Nazarín — 23
Tristana — 23
- Burgeroorlog, Spaanse — 55, 60, 61, 69, 74-76, 79, 80, 83, 85, 90, 92, 95, 103, 105, 108, 113, 128, 130, 195, 196, 200, 233
- Caballero, Fernán — 8
La Gaviota — 8
- Caballero Bonald, José María — 83
Caballo verde para la poesía — 61, 200
- Cabrera Infante, Guillermo — 262
- Café Pombo — 50
- Calderón de la Barca, Pedro — 2, 41, 69
La vida es sueño — 41
- Calvino, Italo — 203, 234

- Camus, Albert — 77
- Cancioneros — 56
- Capone, Al — 117
- Cárdenas, Lázaro — 253
- Carlisten — 4, 44
- Carmen* — 55
- Carnero, Guillermo — 112
- Carpentier, Alejo — 187, 232, 244,
245, 248, 262
El reino de este mundo — 244
Los pasos perdidos — 245
- Casa de las Américas — 234
- Casal, Julián del — 159, 160
'La canción de la morfina' 159
- Castalia — 86
- Castellet, José María — 87, 109, 110
La hora del lector — 87, 109
Nueve novísimos poetas españoles
— 109
- Castro, Fidel — 151, 233, 234
- Catalonië — 32
economie — 3
literatuur — v
- caudillismo* — 151, 218
- Cela, Camilo José — 76-79, 84, 89,
91, 101-105
La familia de Pascual Duarte —
77-80, 88
La colmena — 84, 88, 89, 91, 103
Visperas, Festividad y Octava de
San Camilo del año 1936 en
Madrid — 103
- Celaya, Gabriel — 81, 82
Cantos iberos — 82
'La poesía es un arma cargada de
futuro' — 82
- Celestina, La* — 25, 255
- Cernuda, Luis — 54, 55, 69, 106
La realidad y el deseo — 55
- Cervantes Saavedra, Miguel de — 2,
3, 11, 23, 42, 69, 101, 105, 106,
127, 157, 242, 255
Don Quijote — 2, 19, 25, 41, 100,
101, 242, 255
- Cézanne, Paul — 127
- Chacel, Rosa — 75
- Chandler, Raymond — 115, 129
- Chilam Balam-boeken* — 230
- Clarín — 7, 15, 17-19, 29, 106
La Regenta — 7, 15, 16, 19, 20
Su único hijo — 19
- Columbus, Christoffel — 262-264
conquistador conquistado — 263, 264
- Conrad, Joseph — 223
Heart of Darkness — 223
- Contemporáneos* — 180, 186, 208
- Contrareformatie — 256, 257
- Coover, Robert — 203
- Coppée, François — 159
- Cortázar, Julio — 109, 187, 222, 232,
234, 238, 243, 248, 249-253, 255,
258, 262, 266
Bestiario — 251, 252
'Carta a una señorita en París' —
251
Final del juego — 251, 252
'No se culpe a nadie' — 251
'La noche boca arriba' — 252
Las armas secretas — 252
'El perseguidor' 252
Rayuela — 250-252
- cosmopolitas* — 243
- costumbrismo* — 8, 152, 216
- creacionismo* — 53, 55, 179-181, 183
- Cremer, Victoriano — 81
- criollismo* — 177, 178, 215-217, 219,
223, 226, 227, 230, 233, 235-238,
243

- criollos* — 150, 151
- Cubaanse revolutie — 233, 234, 253
- culturalismo* — 112
- dadaïsme — 53, 180, 183, 186, 199
- Dalí, Salvador — 53, 66
- Dante, Alighieri — 105
- D'Annunzio, Gabriele — 44, 160
- Il trionfo della morte* — 160
- Darío, Rubén — 32, 44-48, 155-161, 163-169, 179, 183, 210
- Azul* — 157, 161
- 'El rey burgués' — 161
- Prosas profanas* — 155, 156, 161, 163-166
- 'Sonatina' — 44, 45, 163, 164
- 'El Cisne' — 161, 210
- 'Yo persigo una forma' — 164
- Cantos de vida y de esperanza* — 165-167
- 'A Roosevelt' — 166
- 'Lo fatal' — 167-169, 210
- Darwin, Charles — 26, 35
- decadentisme — 31, 45, 175
- Delibes, Miguel — 86, 101-105
- La sombra del ciprés es alargada* — 80, 86
- Cinco horas con Mario* — 104, 105
- Deneuve, Catherine — 23
- desastre, el* — 32, 36, 116, 167
- deshumanización* — 57, 59-61, 68
- De Sica, Vittorio — 84
- destape* — 115, 116
- Destino — 86
- Destino* — 87
- determinisme — 13, 14
- Diana, prinses — 163
- Díaz, Porfirio — 179, 217
- Díaz del Castillo, Bernardo — 244
- Historia de la conquista de la Nueva España* — 244
- Diego, Gerardo — 51, 54, 55, 57, 58, 61, 71, 81, 183
- 'Guitarra' — 51
- Poesía española. Antología 1915-1931* — 54, 58
- Poesía española (contemporáneos)* — 58, 61
- Don Juan — 19, 255
- Donne, John — 56
- Donoso, José — 262
- Dos Passos, John — 85, 102
- Dostojevski, Fjodor — 220
- Drake, Francis — 248
- Eça de Queiroz, José Maria — 7
- Neef Bazilio* — 7
- Eco, Umberto — 203
- De naam van de roos* — 203
- Eliot, George — 7
- Eliot, T.S. — 67, 131
- The Waste Land* — 67
- Enzensberger, Hans Magnus — 234
- erotische roman — 115
- Escorial* — 81
- Espadaña* — 81, 82
- España Peregrina, la esperpento* — 45, 46, 48, 79
- estridentismo* — 180, 186
- existentialisme — 77, 100
- expressionisme — 180, 183
- falangisme — 74, 81, 86
- Faulkner, William — 76, 85, 102, 127, 235, 246
- Fellini, Federico — 47
- Fernández, Emilio — 218
- Fernández de Oviedo, Gonzalo — 265
- Fernández Santos, Jesús — 86, 88

- Los bravos* — 88
 Ferres, Antonio — 87
 feuilleton — 115
 Filips II — 171, 255, 264
 fin de siècle — 31, 44, 47, 171
 Flaubert, Gustave — 7, 127, 257, 258
 Madame Bovary — 7, 19
 Florida-groep — 185
 Fontane, Theodor — 7
 Effi Briest — 7
 Foucault, Michel — 203
 Franco y Bahamonde, Francisco —
 IX, 4, 74, 75, 84, 87, 95, 110, 114,
 127
 Franse Revolutie — 150, 151
 Freud, Sigmund — 57, 99
 Fuentes, Carlos — 109, 119, 202, 216,
 232, 234, 248, 253, 254-256, 258,
 261, 262, 266
 La muerte de Artemio Cruz —
 232, 254, 255, 261
 Terra nostra — 255-257, 261, 262
 Gringo viejo — 254
 futurisme — 50, 53, 179, 180, 183,
 186, 204
 Galeano, Eduardo — 119, 234, 262,
 263
 Memoria del fuego — 262
 Galicië
 literatuur — v
 Gallegos, Rómulo — 219, 226, 227
 Doña Bárbara — 225-227
 Gamboa, Federico — 217
 Santa — 217
 García Gutiérrez, Antonio — 2
 El trovador — 2
 García Lorca, Federico — 53-55, 57,
 62-69, 75, 81, 200
 Canciones — 63, 65
 'CanCIÓN de jinete' 63, 65
 Romancero gitano — 65-68
 'Romance de la luna, luna' 65
 Poeta en Nueva York — 67, 68
 'Danza de la muerte' — 67
 El público — 68
 Bodas de sangre — 69
 Yerma — 69
 La casa de Bernarda Alba — 69
 García Márquez, Gabriel — 105, 109,
 119, 232, 234, 235, 243, 245-247,
 249, 250, 253, 255, 258, 261, 262,
 266
 La hojarasca — 246, 261
 Cien años de soledad — 105, 232,
 243, 247-249, 261
 García Montero, Luis — 113
 'Sonata triste para la luna de
 Granada' — 113
garcilasismo — 81
Garcilaso — 2, 81
 Garcilaso de la Vega — 2, 81
 Gaudí, Antoni — 117
 Gautier, Théophile — 159
generación astillada — 75
generación destruida — 75
generación herida — 85
generación del lenguaje — 110
generación del medio siglo — 85
 Generatie van '98 — 29, 31-36, 44
 Generatie van '27 — 34, 50, 51,
 54-57, 61, 69-71, 75, 81, 82, 128,
 166, 186, 200, 208
 Generatie van 1950 — 83-87, 105,
 107, 109, 127
 Generatie van '68 — 101, 102, 113, 114
 generatie van de oorlog — 85

- Generatie van de vriendschap — 55
Gids, De — 53
 Gil de Biedma, Jaime — 83
 Gimferrer, Pere — 112
 Gironde, Oliverio — 184, 185
 Veinte poemas para ser leídos en el
 tranvía — 184
 'Apunte callejero' 184
 Goethe, Johann Wolfgang von — 264
 Gómez de la Serna, Ramón — 50-52
 'Proclama futurista a los españo-
 les' — 50
 greguerías — 50, 51
 Góngora, Luis de — 2, 54-57
 González, Angel — 83
 González Martínez, Enrique — 165
Los senderos ocultos — 165
 'Tuércelo el cuello al cisne' —
 165, 166
 Gorostiza, José — 186
 Gouden Eeuw — 2, 3, 17, 54, 69
 Goya y Lucientes, Francisco José —
 25
 Goytisolo, José Agustín — 83
 Goytisolo, Juan — 87, 91, 101, 102,
 105, 106, 234
 La resaca — 91
 Problemas de la novela — 87
 'Para una Literatura Nacional
 Popular' — 87
 La isla — 92, 105
 Señas de identidad — 105, 106
 Reivindicación del conde don Julián
 — 105, 106
 Juan sin tierra — 105
 Goytisolo, Luis — 86, 87
 Las afueras — 86
 Gracián, Baltasar — 157
 Greene, Graham — 129
 grondwet van 1869 — 4
 Guelbenzu, José María — 113
 Guillén, Jorge — 54, 55, 58, 59, 61, 69
 'Perfección' — 58
 Güiraldes, Ricardo — 219, 224-226,
 238
 Don Segundo Sombra —
 224-227, 238
 Gutiérrez Nájera, Manuel — 157,
 159, 160, 169
 Cuentos frágiles — 159
 Cuentos de color de humo — 159
 Habsburgers — 150
 Hammett, Dashiell — 115, 127, 129
 Hart, Maarten 't — 202
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich —
 194
 Hemingway, Ernest — 85, 246
 Herbert, George — 56
 Hernández, Miguel — 81, 82
 historische avant-garde — 50, 51,
 53-56, 66, 68, 75, 170, 175,
 177-180, 186, 187, 189, 194, 196,
 198, 203, 204, 208, 216, 217
 Hita, Arcipreste de — 106
 Hitchcock, Alfred — 127
 Hitler, Adolf — 74
 Hobbes, Thomas — 38
 Leviathan — 38
 Homerus — 105, 246
 Odysee — 246
 Huidobro, Vicente — 179, 181, 183
 'Non serviam' — 181
 El espejo de agua — 181
 'Arte poética' — 181
 Altazor: El viaje en paracaídas —
 183

- Humboldt, Alexander von — 248
 Huysmans, J.K. — 44, 171
 À rebours — 171
 Icaza, Jorge — 228, 229
 Huasipungo — 228
 idealistische roman — 12, 25
 Inca's — VI, 264
indianismo — 227
indigenismo — 227-229
 Isabella II — 4, 28
 Jiménez, Juan Ramón — 32, 54, 55,
 57, 61, 75, 110, 200
 Joyce, James — 76, 100, 101, 105,
 235, 246
 Ulysses — 101, 246
 Juan de la Cruz, San — 2, 41, 54, 55,
 106
 'Noche oscura' — 41
 Subida del Monte Carmelo — 41
 Juana Inés de la Cruz, Sor — 152, 208
 Kafka, Franz — 76, 102, 235, 246
 Die Verwandlung — 246
 Kant, Immanuel — 38
 Kritik der reinen Vernunft — 38
 Karel I — 255
 Keats, John — 112
 Kellendonk, Frans — 203
 Kierkegaard, Søren Aabye — 41
 koloniale periode — VI, 150, 152
 Krause, Karl Christian Friedrich —
 14
krausismo — 12, 14
 kubisme — 183, 185
 Lacruz, Mario — 87
 Laforet, Carmen — 79, 86
 Nada — 79, 80, 86
 Larra, Mariano José de — 2, 8, 106
 artículos — 2, 8
 Larrea, Juan — 183, 194
 Larreta, Enrique — 171
 La gloria de don Ramiro — 171
Latino-Americano, El — 171
 Laye — 87
Lazarillo de Tormes — 2
 Le Carré, John — 129
lector cómplice — 251
lector hembra — 251
 Lewis, Sinclair — 85
 Lezama Lima, José — 232
 Paradiso — 232
literatura light — 127
Litoral — 55
 López Pacheco, Jesús — 87
 López Salinas, Armando — 87
 Lugones, Leopoldo — 169, 170
 Los crepúsculos del jardín — 169
 Lunario sentimental — 170
 Luis de León, Fray — 2, 54, 55
 Machado, Antonio — 54, 61, 75, 81
 Maeztu, Ramiro de — 32
 magisch realisme — 245, 258
 Mallarmé, Stéphane — 155
Mandrágora — 180
 Mann, Thomas — 235
 Manrique, Jorge — 41
 Manzoni, Alessandro — 7
 Maples Arce, Manuel — 186
 Marechal, Leopoldo — 243
 Marías, Javier — 113, 114, 123-125
 Los dominios del lobo — 123
 El hombre sentimental — 124
 Todas las almas — 124
 Corazón tan blanco — 124
 Marinetti, Filippo Tommaso — 50, 179
 Futuristisch Manifest — 50, 179
 Márquez, Nicolás — 245

- Marsé, Juan — 87
- Martí, José — 157-160, 171-174
 'Poética' — 158
 Versos libres — 158
 Amistad funesta/Lucía Jerez — 171
 Versos sencillos — 158, 159
 'Guantanamera' — 158
 'Nuestra América' — 173
- Martínez Ruiz, José, zie Azorín
- Martín Fierro* — 180, 184, 185
- Martín Gaité, Carmen — 86, 92
 Entre visillos — 92
- Martín-Santos, Luis — 92, 95, 97, 98, 100-102, 107
 Tiempo de silencio — 92, 95, 97-101, 105
- Marvell, Andrew — 56
- Mata Hari — 117
- Matute, Ana María — 87, 92
 Primera memoria — 92
- Maya's — vi, 230, 262, 263
- Mendès, Catulle — 159
- Mendoza, Eduardo — 114-116, 118, 119, 123
 La verdad sobre el caso Savolta — 114, 115, 119
 El misterio de la cripta embrujada — 115, 116
 El laberinto de las aceitunas — 115, 116
 La ciudad de los prodigios — 116, 117, 119
- mestizaje* — 172, 215, 216, 263
- Metaphysical Poets — 56
- Mexicaanse revolutie — 179, 217, 218, 254
- Millás, Juan José — 114, 119-123, 129
- Cerberos son las sombras* — 114, 119, 120
 Visión del ahogado — 120
 El jardín vacío — 120
 El desorden de tu nombre — 120-123
 La soledad era esto — 122
 Volver a casa — 122, 123, 129
- modernisme — v, 31, 35, 56, 75, 95, 101-104, 106, 107, 109, 124, 175, 235, 236, 238, 240, 241, 246, 247, 250, 254, 258
- modernismo — 31-35, 40, 43, 44, 46-48, 152-157, 159, 160, 164-167, 169-172, 174, 175, 177-179, 183, 185, 186, 189, 190, 197, 216, 217, 223, 235, 236
- Moréas, Jean — 155
- Morrison, Jim — 127
- Mulisch, Harry — 203, 234
- mundonovismo* — 177, 215
- Mussolini, Benito Amilcare Andrea — 74
- Muñoz Molina, Antonio — 114, 127, 127, 129-131
 Beatus Ille — 127, 128, 131
 El invierno en Lisboa — 128-130
 Beltenebros — 128-130
 El jinete polaco — 129, 130
- Musset, Alfred de — 159
- nacionales* — 74-76
- nativismo* — 177, 215
- naturalisme — 6, 12-15, 18-21, 25, 36, 37, 152, 153, 170, 175, 216, 217, 228, 235
- neoclassicisme — 2, 3, 7
- neo-mysticisme — 31
- neo-realisme — 77, 84-86, 88-92

- Neruda, Pablo — 61, 81, 187, 189,
197, 198, 200-202, 204
*Veinte poemas de amor y una
canción desesperada* — 197
'Cuerpo de mujer' — 197
'Puedo escribir los versos más
tristes esta noche' — 197
Tentativa del hombre infinito —
198
Residencia en la tierra I — 198
'Caballero solo' — 198
Residencia en la tierra II — 199
'Walking around' — 199
'Sobre una poesía sin pureza' —
200
Residencia en la tierra III — 200
Canto general — 200, 201
'Las alturas de Macchu Picchu' —
201
'La United Fruit Co.' — 201
'Que el leñador despierte' — 201
Los versos del capitán — 201
Odas elementales — 201
Confieso que he vivido — 202
- Nervo, Amado — 169
La amada inmóvil — 169
Serenidad — 169
- Nietzsche, Friedrich — 33, 35, 264
- Nooteboom, Cees — 203
- Nora, Eugenio de — 81
nouveau roman — 85, 100
novela negra — 115, 116
novela de personaje — 75, 77, 79-81,
88, 92
novela de la tierra — 215, 224
novísimos — 109, 110, 112
nueva novela — 102, 109, 187, 230,
232, 233, 235-238, 243, 245
nueva novela española — 109, 113,
127
nueva novela histórica — 261
- Núñez Cabeza de Vaca, Alvar — 265
Naufragios — 265
- objectivisme — 89, 90
- Odría, Manuel — 260
- Onafhankelijkheid
 Spaans-Amerika — VI, 150-152
 Verenigde Staten — 150
- Onetti, Juan Carlos — 127, 232, 238,
239, 243
El pozo — 238-240
La vida breve — 239, 240
El astillero — 232
- Orozco, José Clemente — 218
- Ortega y Gasset, José — 52, 53, 55,
75, 87, 100
*La deshumanización del arte e ideas
sobre la novela* — 52, 53
La rebelión de las masas — 52
- Ostaijen, Paul van — 58
- Otero, Blas de — 81-83
Ángel fieramente humano — 83
Pido la paz y la palabra — 82
'A la inmensa mayoría' — 82
- Padilla, Heberto — 234
Fuera del juego — 234
- Palacio Valdés, Armando — 12
- Panamakanaal — 167
- Pardo Bazán, Emilia — 15, 25, 26, 28
La cuestión palpitante — 25
Los pazos de Ulloa — 15, 26-29
La madre naturaleza — 26, 28
La revolución y la novela rusa —
29
Una cristiana — 29
La prueba — 29

- Parker, Charlie — 127, 252
- Parnassiens — 156, 157, 160, 175
- Paz, Octavio — 75, 166, 186, 187,
189, 208-211, 234
El laberinto de la soledad — 208
El arco y la lira — 208
Salamandra — 209
'Palpar' — 209
'Aquí' — 210
'El fuego de cada día' — 211
Los hijos del limo — 208
La llama doble — 208
- Pellicer, Carlos — 186
- peninsulares* — 150
- Pereda, José María de — 12
- Pérez Galdós, Benito — 7, 9, 11, 15,
20, 21, 23-25, 29
Episodios nacionales — 9
Novelas españolas contemporáneas
— 9, 20
Doña Perfecta — 9, 11, 20
La desheredada — 20
Fortunata y Jacinta — 15, 20, 21
Miau — 21
Tristana — 23
Nazarín — 23
Misericordia — 23
- Picasso, Pablo — 66, 202
- Pinochet, Augusto — 201
- Planeta — 109
- Plato — 250
- Poe, Edgar Allan — 220
- poesía de la experiencia* — 112
- poesía negra* — 180
- poesía pura* — 55, 57, 70
- poésie pure* — 55
- Pontius Pilatus — 255
- Popol Vuh* — 230, 262
- posibilismo* — 76
- positivisme — 13-15, 19, 33, 153-155,
175, 237
- Posse, Abel — 119, 262-266
Daimón — 264, 265
Los perros del Paraíso — 262,
263, 265
El largo atardecer del caminante
— 265, 266
- postbarok — 3
- postmodernisme — v, 42, 85, 95,
101, 103, 106, 109, 112, 115, 119,
123, 124, 126-128, 236, 241, 251,
252, 254, 255, 258, 261, 262, 265,
266
- postmodernismo* — 156, 160, 165,
166, 169, 170, 172, 178, 217, 236
- postromantiek — 57
- poststructuralisme — 7, 114
- Prados, Emilio — 54, 69
- precolumbiaanse beschavingen — vi
- Premio Biblioteca Breve — 86
- Premio Nadal — 86, 90
- Primo de Rivera, Miguel — 53, 60,
104, 116
- Prometeo* — 50
- Proust, Marcel — 112, 235
- Quevedo y Villegas, Francisco de —
2, 54, 56, 157
El Buscón — 2
- Quiroga, Horacio — 219, 220
Cuentos de amor locura y muerte
— 220
'La miel silvestre' — 220
'El hombre muerto' — 220
- Raspoetin — 117
- Real Academia de la Lengua Española
— 54

- real maravilloso, lo* — 244
 realisme — 3, 6-8, 11, 12, 14, 15, 25,
 29, 36, 52, 74, 75, 77, 92, 95, 101,
 102, 107, 114, 115, 152, 153, 170,
 177, 216, 217, 233, 235-237, 257,
 258
regeneracionismo — 31
regionalismo — 177, 215
rehumanización — 57, 60, 61, 69, 75,
 80, 81, 166, 186
 Rembrandt — 127
 Renaissance — 81, 153
 Renan, Ernest — 174
 Caliban, Suite de Tempête — 174,
 174
 Republiek, Eerste — 4
 Republiek, Tweede — 60, 200
 Residencia de Estudiantes — 53, 55,
 66
Restauración — 4, 9, 16, 20, 32
 Reverdy, Pierre — 183
Revista de Avance — 180
Revista Azul — 169
Revista Española — 86
Revista Moderna — 169
Revista de Occidente — 53, 55
 Reyes Basoalto, Neftalí Ricardo, zie
 Neruda, Pablo
 Rimbaud, Arthur — 155
 Rivas, El Duque de — 2
 Don Alvaro o la fuerza del sino
 — 2
 Rivera, Diego — 218
 Rivera, José Eustasio — 219, 222, 223
 La vorágine — 222, 223, 225, 226
 Rodó, José Enrique — 173, 174
 Ariel — 173
 Rodríguez, Claudio — 83
rojos — 76
Romanceros — 56
 romantiek — 2, 3, 6, 7, 152-154, 156,
 175, 216, 223, 227, 245
 Rosa de Lima, Santa — 172
 Rossellini, Roberto — 84
 Rulfo, Juan — 127, 232, 244
 Sábato, Ernesto — 232, 238, 243
 Sobre héroes y tumbas — 232
 Sagrada Familia — 117
 Salinas, Pedro — 54, 55, 63, 65, 69
 Sánchez Ferlosio, Rafael — 86, 90
 El Jarama — 90
 Sarmiento, Domingo Faustino —
 172, 219, 225
 Civilización y barbarie. Vida de
 Juan Facundo Quiroga — 172,
 219, 226
 Sartre, Jean-Paul — 77, 84, 87, 234,
 257
 Qu'est-ce que la littérature? — 84,
 87
 schelmenroman — 2, 25, 116
 Schopenhauer, Arthur — 33, 35, 38,
 39, 202
 Parerga und Paralipomena — 38
 Die Welt als Wille und Vorstellung
 — 35-36
 science-fictionroman — 115
 Scott Fitzgerald, F. — 85, 112
 Tender is the Night — 112
 Seix Barral — 86, 235
 Sender, Ramón — 75
 Septemberrevolutie — 3, 4, 8, 20, 28
 Shakespeare, William — 100, 105,
 126, 174
 The Tempest
 Macbeth — 126

- Sica, zie De Sica
- Silva, José Asunción — 159, 160, 171
 'Sinfonía color de fresa en leche'
 — 159
 'Nocturno' — 160
 De sobremesa — 171
- Siquieros, David Alfaro — 218
- sociaal-kritische roman — 77, 88, 91,
 92, 95, 97-99, 107, 109, 127
- sociale poëzie — 81, 83
- socialistisch-realistische literatuur —
 91
- socialistisch-realistische roman — 91,
 99, 100
- socialisme — 253
- Sontag, Susan — 234
- Sophocles — 246
 Antigone — 246
- Stalin, Jozef — 234
- Steinbeck, John — 85
- Steiner, George — 203
- Stendhal — 7
- structuralisme — 114
- studentenbeweging — 154
- subjectief realisme — 92
- Sur* — 238
- surrealisme — 53, 55, 59, 112, 180,
 189, 198, 208, 244, 250, 258
- symbolisme — 31, 155, 157, 160, 175
- Taine, Hippolyte — 13
- Taurus — 86
- telurismo* — 215
- tendensroman — 8, 11, 12
- Teresa de Avila, Santa — 2, 157
- Tirso de Molina — 2, 69
- Titiaan — 52
- Tolstoj, Lev — 7, 29
 Anna Karenina — 7
- Torrente Ballester, Gonzalo — 80,
 101-103, 105
 Javier Mariño — 80
 Los gozos y las sombras — 80
 La saga/fuga de J.B. — 80, 105
- Trafalgar, slag bij — 9
- transición* — 115
- tremendismo* — 79
- turno pacífico* — 4
- Ultra* — 203
- ultraísmo* — 53, 55, 180, 183-185,
 203, 204
- Unamuno, Miguel de — 32-34, 36,
 40-43, 54, 75
 Poesías — 40
 'Música' — 40
 *Del sentimiento trágico de la vida
 en los hombres y en los pueblos* —
 41
 Niebla — 42
 Abel Sánchez — 43
- Updike, John — 203
- Valente, José Angel — 83
- Valera, Juan — 12, 161
 Pepita Jiménez — 12
- Valéry, Paul — 55
- Valle-Inclán, Ramón del — 32,
 44-48, 75, 79
 Sonatas-cyclus — 44, 46-48
 Sonata de otoño — 44-46
 Luces de bohemia — 46, 46
 Tirano Banderas — 47
- Vallejo, César — 81, 178, 187, 189-
 191, 193-197
 Los heraldos negros — 190
 'Los heraldos negros'
 Trilce — 189-191, 193, 194, 196
 'XXVIII' — 191-193

- 'XXXVI' — 190
España, aparta de mí este cáliz — 195
 Valverde, José María — 81
 Vargas Llosa, Mario — 102, 109, 232, 234, 235, 257, 258-260, 262, 266
La ciudad y los perros — 102, 232, 235, 257, 258
La casa verde — 232, 257, 258
Conversación en La Catedral — 232, 257-260
La tía Julia y el escribidor — 258
Historia de Mayta — 258-261
 Vasconcelos, José — 216
La raza cósmica — 216
 Vázquez Montalbán, Manuel — 110, 113
 'Suave es la noche' 110, 112
 Vega, Lope de — 2, 54, 56, 69
 Velázquez, Diego — 25
 Verdi, Giuseppe — 2
 Verlaine, Paul — 155
 Verlichting — 2, 3, 6, 14, 153, 245
 Vicente, Gil — 56
 Villa, Pancho — 217, 218
 Villaurrutia, Xavier — 186, 186
 Wagner, Richard — 163
Lohengrin — 163
 Wilde, Oscar — 44, 112
 Woolf, Virginia — 76, 235, 246
 Zapata, Emiliano — 217
 Zavattini, Cesare — 84
 Zola, Emile — 7, 12, 13, 18, 25-27, 217
Thérèse Raquin — 12
Le roman expérimental — 13
Nana — 217
 Zorrilla, José — 173
Don Juan Tenorio — 173

Over de auteur



Maarten Steenmeijer (1954) is als universitair hoofddocent Moderne Letterkunde van Spanje en Spaans-Amerika verbonden aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Daarnaast is hij actief als literair vertaler en criticus (*Vrij Nederland*) en is hij redacteur van *Foro hispánico* en *Armada*. Publiceerde de volgende boeken: *De Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland 1946-1985* (1989), *Spaanse literatuur van de twintigste eeuw* (1989), *Bibliografía de las traducciones de la literatura española e hispanoamericana al holandés 1946-1990* (1991), *Spanje is anders* (1992) en *Mythenbouwers van de Nieuwe Wereld. Over de literatuur van Spaans-Amerika* (1996). Werkt op dit moment aan een boek over het postmodernisme in de Spaans-Amerikaanse literatuur.



ernismo, histori t-garde, sociaa sme, modernism modernisme cri

Moderne Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur. Van 1870 tot heden

Deel 1: De Spaanse literatuur

- De Spaanse literatuur vanaf 1870, beschreven aan de hand van de belangrijkste stromingen: realisme, naturalisme, *modernismo*, historische avant-garde, sociaal-kritisch realisme, modernisme en postmodernisme.
- Met uitvoerige analyses van werk van onder anderen: Clarín, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Camilo José Cela, Eduardo Mendoza en Javier Marías.

Deel 2: De Spaans-Amerikaanse literatuur

- De Spaans-Amerikaanse literatuur vanaf 1870, beschreven aan de hand van de belangrijkste stromingen: *modernismo*, historische avant-garde, *criollismo*, modernisme en postmodernisme.
- Met uitvoerige analyses van werk van onder anderen: Rubén Darío, Horacio Quiroga, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes en Mario Vargas Llosa.
- Rijk geïllustreerd met tekstfragmenten en twee katernen afbeeldingen.

Moderne literatuur in hoofdlijnen is een reeks over ontwikkelingen in de literatuur van na de romantiek, onder redactie van Maarten van Buuren. Elk taalgebied wordt in een afzonderlijk deel behandeld. De nadruk ligt op de grote stromingen die zich in Europese context hebben gemanifesteerd. Ter verduidelijking wordt uitvoerig stilgestaan bij een aantal literaire werken die exemplarisch zijn voor de beschreven ontwikkelingen.

ISBN 90-68-90501-5



9 789068 905